# ŒUVRES COMPLÈTES

DE

# J. J. ROUSSEAU

TYPOGRAPHIE DE CH. LAHURE
Imprimeur du Sénat et de la Cour de Cassation
rue de Vaugirard, 9

# ŒUVRES COMPLÈTES

DE

# J. J. ROUSSEAU

TOME CINQUIÈME

ÉDITION DE CH. LAHURE
Imprimeur à Paris

SE VEND A PARIS
CHEZ L. HACHETTE ET C^ie
RUE PIERRE-SARRAZIN, N° 14

1857

# DICTIONNAIRE DE MUSIQUE.

Ut psallendi materiem discerent.
MARTIAN. CAP.

## D

D. Cetté lettre signifie la même chose dans la musique françoise que *P* dans l'italienne, c'est-à-dire *doux*. Les Italiens l'emploient aussi quelquefois de même pour le mot *dolce*, et ce mot *dolce* n'est pas seulement opposé à *fort*, mais à *rude*.

D. C. Voy. *Da capo*.

D *la ré*, D *sol ré*, ou simplement D. Deuxième note de la gamme naturelle ou diatonique, laquelle s'appelle autrement *ré*. (Voy. *Gamme*.)

DA CAPO. Ces deux mots italiens se trouvent fréquemment écrits à la fin des airs en rondeau, quelquefois tout au long, et souvent en abrégé par ces deux lettres D. C. Ils marquent qu'ayant fini la seconde partie de l'air, il en faut reprendre le commencement jusqu'au point final. Quelquefois il ne faut pas reprendre tout à fait au commencement, mais à un lieu marqué d'un renvoi. Alors, au lieu de ces mots *da capo*, on trouve écrits ceux-ci : *al segno*.

DACTYLIQUE, *adj*. Nom qu'on donnoit, dans l'ancienne musique, à cette espèce de rhythme dont la mesure se partageoit en deux temps égaux. (Voy. *Rhythme*.)

On appeloit aussi *dactylique* une sorte de nome où ce rhythme étoit fréquemment employé, tel que le nome harmathias et le nome orthien.

Julius Pollux révoque en doute si le *dactylique* étoit une sorte d'instrument ou une forme de chant, doute qui se confirme par ce qu'en dit Aristide Quintilien dans son second livre, et qu'on ne peut résoudre qu'en supposant que le mot *dactylique* signifioit à la fois un instrument et un air, comme parmi nous les mots *musette* et *tambourin*.

DÉBIT, *s. m.* Récitation précipitée. (Voy. l'article suivant.)

DÉBITER, *v. a. pris en sens neutre.* C'est presser à dessein le mouvement du chant, et le rendre d'une manière approchante de la rapidité de la parole; sens qui n'a lieu, non plus que le mot, que dans la musique françoise. On défigure toujours les airs en les *débitant*, parce que la mélodie, l'expression, la grâce, y dépendent toujours de la précision du mouvement, et que presser le mouvement c'est le détruire. On défigure encore le récitatif françois en le *débitant*, parce qu'alors il en devient plus rude, et fait mieux sentir l'opposition choquante qu'il y a parmi nous entre l'accent musical et celui du discours. A l'égard du récitatif italien, qui n'est qu'un parler harmonieux, vouloir le *débiter*, ce seroit vouloir parler plus vite que la parole, et par conséquent bredouiller; de sorte qu'en quelque sens que ce soit, le

mot *débit* ne signifie qu'une chose barbare, qui doit être proscrite de la musique.

DÉCAMÉRIDE, *s. f.* C'est le nom de l'un des élémens du système de M. Sauveur, qu'on peut voir dans les *Mémoires de l'Académie des sciences*, année 1701.

Pour former un système général qui fournisse le meilleur tempérament, et qu'on puisse ajuster à tous les systèmes, cet auteur, après avoir divisé l'octave en 43 parties, qu'il appelle *mérides*, et subdivisé chaque méride en 7 parties, qu'il appelle *heptamérides*, divise encore chaque *heptaméride* en 10 autres parties, auxquelles il donne le nom de *décamérides*. L'octave se trouve ainsi divisée en 3010 parties égales, par lesquelles on peut exprimer sans erreur sensible les rapports de tous les intervalles de la musique.

Ce mot est formé de δέκα, dix, et de μερίς, partie.

DÉCHANT ou DISCANT, *s. m.* Terme ancien par lequel on désignoit ce qu'on a depuis appelé contre-point. (Voy. *Contre-point.*)

DÉCLAMATION, *s. f.* C'est, en musique, l'art de rendre, par les inflexions et le nombre de la mélodie, l'accent grammatical et l'accent oratoire. (Voy. *Accent*, *Récitatif.*)

DÉDUCTION, *s. f.* Suite de notes montant diatoniquement ou par degrés conjoints. Ce terme n'est guère en usage que dans le plain-chant.

DEGRÉ, *s. m.* Différence de position ou d'élévation qui se trouve entre deux notes placées dans une même portée. Sur la même ligne ou dans le même espace, elles sont au même *degré;* et elles y seroient encore, quand même l'une des deux seroit haussée ou baissée d'un semi-ton par un dièse ou par un bémol : au contraire elles pourroient être à l'unisson, quoique posées sur différens *degrés*, comme l'*ut* bémol et le *si* naturel, le *fa* dièse et le *sol* bémol, etc.

Si deux notes se suivent diatoniquement, de sorte que l'une étant sur une ligne, l'autre soit dans l'espace voisin, l'intervalle est d'un *degré;* de deux, si elles sont à la tierce; de trois, si elles sont à la quarte; de sept, si elles sont à l'octave, etc.

Ainsi, en ôtant 1 du nombre exprimé par le nom de l'intervalle, on a toujours le nombre des *degrés* diatoniques qui séparent les deux notes.

Ces *degrés* diatoniques ou simplement *degrés* sont encore appelés *degrés conjoints*, par opposition aux *degrés disjoints*, qui sont composés de plusieurs *degrés* conjoints. Par exemple, l'intervalle de seconde est un *degré* conjoint, mais celui de tierce est un *degré* disjoint, composé de deux *degrés* conjoints, et ainsi des autres. (Voy. *Conjoint*, *Disjoint*, *Intervalle.*)

DÉMANCHER, *v. n.* C'est sur les instrumens à manche, tels que le violoncelle, le violon, etc., ôter la main gauche de sa position naturelle pour l'avancer sur une position plus haute ou plus à l'aigu. (Voy. *Position.*) Le compositeur doit connoître l'étendue qu'a l'instrument sans *démancher*, afin que, quand il passe cette étendue et qu'il *démanche*, cela se fasse d'une manière praticable.

DEMI-JEU, A DEMI-JEU, ou simplement A DEMI. Terme de musique instrumentale qui répond à l'italien *sotto voce*, ou *mezza voce*, ou *mezzo forte*, et qui indique une manière de jouer qui tienne le milieu entre le *fort* et le *doux*.

DEMI-MESURE, *s. f.* Espace de temps qui dure la moitié d'une mesure. Il n'y a proprement de *demi-mesures* que dans les mesures dont les temps sont en nombre pair; car dans la mesure à trois temps, la première *demi-mesure* commence avec le temps fort, et la seconde à contre-temps, ce qui les rend inégales.

DEMI-PAUSE, *s. f.* Caractère de musique qui se fait comme il est marqué dans la figure 2 de la planche VII, et qui marque un silence dont la durée doit être égale à celle d'une demi-mesure à quatre temps, ou d'une blanche. Comme il y a des mesures de différentes valeurs, et que celle de la *demi-pause* ne varie point, elle n'équivaut à la moitié d'une mesure que quand la mesure entière vaut une ronde; à la différence de la pause entière, qui vaut toujours exactement une mesure grande ou petite. (Voy. *Pause.*)

DEMI-SOUPIR. Caractère de musique qui se fait comme il est marqué dans la figure 2 de la planche VII, et qui marque un silence dont la durée est égale à celle d'une croche ou de la moitié d'un soupir. (Voy. *Soupir.*)

DEMI-TEMPS. Valeur qui dure exactement la moitié d'un temps. Il faut appliquer au *demi-temps* par rapport au temps ce que j'ai dit ci-devant de la demi-mesure par rapport à la mesure.

DEMI-TON. Intervalle de musique valant à peu près la moitié d'un ton et qu'on appelle plus communément *semi-ton*. (Voy. *Semi-ton.*)

DESCENDRE, *v. n.* C'est baisser la voix, *vocem remittere*, c'est faire succéder les sons de l'aigu au grave, ou du haut au bas. Cela se présente à l'œil par notre manière de noter.

DESSIN, *s. m.* C'est l'invention et la conduite du sujet, la disposition de chaque partie, et l'ordonnance générale du tout.

Ce n'est pas assez de faire de beaux chants et une bonne harmonie, il faut lier tout cela par un sujet principal auquel se rapportent toutes les parties de l'ouvrage, et par lequel il soit *un*. Cette unité doit régner dans le chant, dans le mouvement, dans le caractère, dans l'harmonie, dans la modulation : il faut que tout cela se rapporte à une idée commune qui le réunisse. La difficulté est d'associer ces préceptes avec une élégante variété, sans laquelle tout devient ennuyeux. Sans doute le musicien, aussi bien que le poëte et le peintre, peut tout oser en faveur de cette variété charmante, pourvu que, sous prétexte de contraster, on ne nous donne pas pour des ouvrages bien dessinés des musiques toutes hachées, composées de petits morceaux étranglés, et de caractères si opposés, que l'assemblage en fasse un tout monstrueux :

Non ut placidis coeant immitia, non ut
Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.

C'est donc dans une distribution bien entendue, dans une juste pro-

portion entre toutes les parties, que consiste la perfection du *dessin;* et c'est surtout en ce point que l'immortel Pergolèse a montré son jugement, son goût, et a laissé si loin derrière lui tous ses rivaux. Son *Stabat Mater*, son *Orfeo*, sa *Serva padrona*, sont, dans trois genres différens, trois chefs-d'œuvre de *dessin* également parfaits.

Cette idée du *dessin* général d'un ouvrage s'applique aussi en particulier à chaque morceau qui le compose. Ainsi l'on dessine un air, un duo, un chœur, etc. Pour cela, après avoir imaginé son sujet, on le distribue, selon les règles d'une bonne modulation, dans toutes les parties où il doit être entendu, avec une telle proportion qu'il ne s'efface point de l'esprit des auditeurs, et qu'il ne se représente pourtant jamais à leur oreille qu'avec les grâces de la nouveauté. C'est une faute de *dessin* de laisser oublier son sujet; c'en est une plus grande de le poursuivre jusqu'à l'ennui.

DESSINER, *v. a.* Faire le dessin d'une pièce ou d'un morceau de musique. (Voy. *Dessin.*) *Ce compositeur* dessine *bien ses ouvrages; voilà un chœur fort mal* dessiné.

DESSUS, *s. m.* La plus aiguë des parties de la musique, celle qui règne au-dessus de toutes les autres. C'est dans ce sens qu'on dit, dans la musique instrumentale, *dessus* de violon, *dessus* de flûte ou de hautbois, et en général *dessus* de symphonie.

Dans la musique vocale, le *dessus* s'exécute par des voix de femmes, d'enfans, et encore par des *castrati* dont la voix, par des rapports difficiles à concevoir, gagne une octave en haut, et en perd une en bas, au moyen de cette mutilation.

Le *dessus* se divise ordinairement en premier et second, et quelquefois même en trois. La partie vocale qui exécute le second *dessus* s'appelle *bas-dessus*, et l'on fait aussi des récits à voix seule pour cette partie. Un beau *bas-dessus* plein et sonore n'est pas moins estimé en Italie que les voix claires et aiguës : mais on n'en fait aucun cas en France. Cependant, par un caprice de la mode, j'ai vu fort applaudir à l'Opéra de Paris une Mlle Gondré, qui en effet avoit un fort beau *bas-dessus*.

DÉTACHÉ, *participe pris substantivement.* Genre d'exécution par lequel, au lieu de soutenir des notes durant toute leur valeur, on les sépare par des silences pris sur cette même valeur. Le *détaché* tout à fait bref et sec se marque sur les notes par des points allongés.

DÉTONNER, *v. n.* C'est sortir de l'intonation, c'est altérer mal à propos la justesse des intervalles, et par conséquent chanter faux. Il y a des musiciens dont l'oreille est si juste qu'ils ne *détonnent* jamais; mais ceux-là sont rares. Beaucoup d'autres ne *détonnent* point par une raison contraire; car pour sortir du ton il faudroit y être entré. Chanter sans clavecin, crier, forcer sa voix en haut ou en bas, et avoir plus d'égard au volume qu'à la justesse, sont des moyens presque sûrs de se gâter l'oreille et de *détonner*.

DIACOMMATIQUE, *adj.* Nom donné par M. Serre à une espèce de quatrième genre, qui consiste en certaines transitions harmoniques, par lesquelles la même note restant en apparence sur le même degré,

monte ou descend d'un comma, en passant d'un accord à un autre avec lequel elle paroît faire liaison.

Par exemple, sur ce passage de basse *fa*$^{32}$ *ré*$^{27}$ dans le mode majeur d'*ut*, le *la*$^{80}$, tierce majeure de la première note, reste pour devenir quinte de *ré* : or, la quinte juste de *ré*$^{27}$ ou de *ré*$^{54}$, n'est pas *la*$^{80}$, mais *la*$^{81}$; ainsi le musicien qui entonne le *la* doit naturellement lui donner les deux intonations consécutives *la*$^{80}$ *la*$^{81}$, lesquelles diffèrent d'un comma.

De même dans *la Folie d'Espagne*, au troisième temps de la troisième mesure, on peut y concevoir que la tonique *ré*$^{80}$ monte d'un comma pour former la seconde *ré*$^{81}$ du mode majeur d'*ut*, lequel se déclare dans la mesure suivante et se trouve ainsi subitement amené par ce paralogisme musical, par ce double emploi du *ré*.

Lors encore que, pour passer brusquement du mode mineur de *la* en celui d'*ut* majeur, on change l'accord de septième diminuée *sol* dièse, *si*, *ré*, *fa*, en accord de simple septième *sol*, *si*, *ré*, *fa*, le mouvement chromatique du *sol* dièse ou *sol* naturel est bien le plus sensible, mais il n'est pas le seul; le *ré* monte aussi d'un mouvement diacommatique de *ré*$^{80}$ à *ré*$^{81}$, quoique la note le suppose permanent sur le même degré.

On trouvera quantité d'exemples de ce genre *diacommatique*, particulièrement lorsque la modulation passe subitement du majeur au mineur, ou du mineur au majeur. C'est surtout dans l'adagio, ajoute M. Serre, que les grands maîtres, quoique guidés uniquement par le sentiment, font usage de ce genre de transition, si propre à donner à la modulation une apparence d'indécision, dont l'oreille et le sentiment éprouvent souvent des effets qui ne sont point équivoques.

DIACOUSTIQUE, *s. f.* C'est la recherche des propriétés du son réfracté en passant à travers différens milieux, c'est-à-dire d'un plus dense dans un plus rare, et au contraire. Comme les rayons visuels se dirigent plus aisément que les sons par des lignes sur certains points, aussi les expériences de la *diacoustique* sont-elles infiniment plus difficiles que celles de la dioptrique. (Voy. *Son*.)

Ce mot est formé du grec διά, par, et d'ἀκούω, j'entends.

DIAGRAMME, *s. m.* C'étoit, dans la musique ancienne, la table ou le modèle qui présentoit à l'œil l'étendue générale de tous les sons d'un système, ou ce que nous appelons aujourd'hui *échelle, gamme, clavier*. (Voy. ces mots.)

DIALOGUE, *s. m.* Composition à deux voix ou deux instrumens qui se répondent l'un à l'autre et qui souvent se réunissent. La plupart des scènes d'opéra sont, en ce sens, des *dialogues*, et les *duos* italiens en sont toujours : mais ce mot s'applique plus précisément à l'orgue; c'est sur cet instrument qu'un organiste joue des *dialogues*, en se répondant avec différens jeux ou sur différens claviers.

DIAPASON, *s. m.* Terme de l'ancienne musique par lequel les Grecs exprimoient l'intervalle ou la consonnance de l'octave. (Voy. *Octave*.)

Les facteurs d'instrumens de musique nomment aujourd'hui *diapasons* certaines tables où sont marquées les mesures de ces instrumens et de toutes leurs parties.

On appelle encore *diapason* l'étendue convenable à une voix ou à un instrument. Ainsi quand une voix se force, on dit qu'elle sort du *diapason;* et l'on dit la même chose d'un instrument dont les cordes sont trop lâches ou trop tendues, qui ne rend que peu de son, ou qui rend un son désagréable, parce que le ton en est trop haut ou trop bas.

Ce mot est formé de διά, par, et de πασῶν, toutes, parce que l'octave embrasse toutes les notes du système parfait.

DIAPENTE, *s. f.* Nom donné par les Grecs à l'intervalle que nous appelons quinte, et qui est la seconde des consonnances. (Voy. *Consonnance*, *Intervalle*, *Quinte.*)

Ce mot est formé de διά, par, et de πέντε, cinq, parce qu'en parcourant cet intervalle diatoniquement, on prononce cinq différens sons.

DIAPENTER, *en latin* DIAPENTISSARE, *v. n.* Mot barbare employé par Muris et par nos anciens musiciens. (Voy. *Quinter.*)

DIAPHONIE, *s. f.* Nom donné par les Grecs à tout intervalle ou accord dissonant, parce que les deux sons, se choquant mutuellement, se divisent, pour ainsi dire, et font sentir désagréablement leur différence. Gui Arétin donne aussi le nom de *diaphonie* à ce qu'on a depuis appelé *discant*, à cause des deux parties qu'on y distingue.

DIAPTOSE, intercidence ou petite chute, *s. f.* C'est, dans le plain-chant, une sorte de périélèse ou de passage qui se fait sur la dernière note d'un chant, ordinairement après un grand intervalle en montant. Alors, pour assurer la justesse de cette finale, on la marque deux fois, en séparant cette répétition par une troisième note, que l'on baisse d'un degré en manière de note sensible, comme *ut si ut*, ou *mi ré mi.*

DIASCHISMA, *s. m.* C'est, dans la musique ancienne, un intervalle faisant la moitié du semi-ton mineur. Le rapport en est de 24 à $\sqrt{600}$, et par conséquent irrationnel.

DIASTÈME, *s. m.* Ce mot, dans la musique ancienne, signifie proprement *intervalle*, et c'est le nom que donnoient les Grecs à l'intervalle simple, par opposition à l'intervalle composé, qu'ils appeloient *système*. (Voy. *Intervalle*, *Système.*)

DIATESSARON. Nom que donnoient les Grecs à l'intervalle que nous appelons *quarte*, et qui est la troisième des consonnances. (Voy. *Consonnance*, *Intervalle*, *Quarte.*)

Ce mot est composé de διά, par, et du génitif de τέσσαρες, quatre, parce qu'en parcourant diatoniquement cet intervalle, on prononce quatre différens sons.

DIATESSERONER, *en latin* DIATESSERONARE, *v. n.* Mot barbare employé par Muris et par nos anciens musiciens. (Voy. *Quarter.*)

DIATONIQUE, *adj.* Le genre *diatonique* est celui des trois qui procède par tons et semi-tons majeurs, selon la division naturelle de la gamme, c'est-à-dire celui dont le moindre intervalle est d'un degré

conjoint; ce qui n'empêche pas que les parties ne puissent procéder par de plus grands intervalles, pourvu qu'ils soient tous pris sur des degrés *diatoniques*.

Ce mot vient du grec διά, par, et de τόνος, ton, c'est-à-dire passant d'un ton à un autre.

Le genre *diatonique* des Grecs résultoit de l'une des trois règles principales qu'ils avoient établies pour l'accord des tétracordes. Ce genre se divisoit en plusieurs espèces, selon les divers rapports dans lesquels se pouvoit diviser l'intervalle qui le déterminoit; car cet intervalle ne pouvoit se resserrer au delà d'un certain point sans changer de genre. Ces diverses espèces du même genre sont appelées χρόας, *couleurs*, par Ptolomée, qui en distingue six, mais la seule en usage dans la pratique étoit celle qu'il appelle *diatonique-ditonique*, dont le tétracorde étoit composé d'un semi-ton foible et de deux tons majeurs. Aristoxène divise ce même genre en deux espèces seulement; savoir, le *diatonique tendre* ou *mol*, et le *syntonique* ou *dur*. Ce dernier revient au *diatonique* de Ptolomée. (Voy. les rapports de l'un et de l'autre, pl. XXIII, fig. 1.)

Le genre *diatonique* moderne résulte de la marche consonnante de la basse sur les cordes d'un même mode, comme on peut le voir par la figure 5 de la planche XIX. Les rapports en ont été fixés par l'usage des mêmes cordes en divers tons; de sorte que, si l'harmonie a d'abord engendré l'échelle *diatonique*, c'est la modulation qui l'a modifiée; et cette échelle, telle que nous l'avons aujourd'hui, n'est exacte ni quant au chant ni quant à l'harmonie, mais seulement quant au moyen d'employer les mêmes sons à divers usages.

Le genre *diatonique* est sans contredit le plus naturel des trois, puisqu'il est le seul qu'on peut employer sans changer de ton; aussi l'intonation en est-elle incomparablement plus aisée que celle des deux autres, et l'on ne peut guère douter que les premiers chants n'aient été trouvés dans ce genre : mais il faut remarquer que, selon les lois de la modulation, qui permet et qui prescrit même le passage d'un ton et d'un mode à l'autre, nous n'avons presque point, dans notre musique, de *diatonique* bien pur. Chaque ton particulier est bien, si l'on veut, dans le genre *diatonique;* mais on ne sauroit passer de l'un à l'autre sans quelque transition chromatique, au moins sous-entendue dans l'harmonie. Le *diatonique* pur, dans lequel aucun des sons n'est altéré ni par la clef ni accidentellement, est appelé par Zarlin *diatono-diatonique*, et il en donne pour exemple le plain-chant de l'Église. Si la clef est armée d'un bémol, pour lors c'est, selon lui, le *diatonique mol*, qu'il ne faut pas confondre avec celui d'Aristoxène. (Voy. *Mol.*) A l'égard de la transposition par dièse, cet auteur n'en parle point, et l'on ne la pratiquoit pas encore de son temps. Sans doute il lui auroit donné le nom de *diatonique dur*, quand même il en auroit résulté un mode mineur, comme celui d'*E la mi :* car dans ces temps où l'on n'avoit point encore les notions harmoniques de ce que nous appelons tons et modes, et où l'on avoit déjà perdu les autres notions que les anciens attachoient aux mêmes mots, on regardoit plus aux altérations

particulières des notes qu'aux rapports généraux qui en résultoient. (Voy. *Transposition.*)

*Sons* ou *Cordes diatoniques*. Euclide distingue sous ce nom, parmi les sons mobiles, ceux qui ne participent point du genre épais, même dans le chromatique et l'enharmonique. Ces sons, dans chaque genre, sont au nombre de cinq : savoir, le troisième de chaque tétracorde; et ce sont les mêmes que d'autres auteurs appellent *apycni*. (Voy. *Apycni*, *Genre*, *Tétracorde.*)

DIAZEUXIS, *s. f.* Mot grec qui signifie *division*, *séparation*, *disjonction*. C'est ainsi qu'on appeloit, dans l'ancienne musique, le ton qui séparoit deux tétracordes disjoints, et qui, ajouté à l'un des deux, en formoit la *diapente*. C'est notre *ton* majeur, dont le rapport est de 8 à 9, et qui est en effet la différence de la quinte à la quarte.

Le *diazeuxis* se trouvoit, dans leur musique, entre la mèse et la paramèse, c'est-à-dire entre le son le plus aigu du second tétracorde et le plus grave du troisième, ou bien entre la nète synnéménon et la paramèse hyperboléon, c'est-à-dire entre le troisième et le quatrième tétracorde, selon que la disjonction se faisoit dans l'un ou dans l'autre lieu; car elle ne pouvoit se pratiquer à la fois dans tous les deux.

Les cordes homologues des deux tétracordes entre lesquels il y avoit *diazeuxis* sonnoient la quinte, au lieu qu'elles sonnoient la quarte quand ils étoient conjoints.

DIÉSER, *v. a.* C'est armer la clef de dièse, pour changer l'ordre et le lieu des semi-tons majeurs; ou donner à quelque note un dièse accidentel, soit pour le chant, soit pour la modulation. (Voy. *Dièse.*)

DIÉSIS, *s. m.* C'est, selon le vieux Bacchius, le plus petit intervalle de l'ancienne musique. Zarlin dit que Philolaüs, pythagoricien, donna le nom de *diésis* au limma : mais il ajoute peu après que le *diésis* de Pythagore est la différence du limma et de l'apotome. Pour Aristoxène, il divisoit sans beaucoup de façon le *ton* en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre. De cette dernière division résultoit le *dièse* enharmonique mineur ou quart de ton; de la seconde, le *dièse* mineur chromatique ou le tiers d'un ton; et de la troisième, le *dièse* majeur qui faisoit juste un demi-ton.

*Dièse* ou *Diésis* chez les modernes n'est pas proprement, comme chez les anciens, un intervalle de musique, mais un signe de cet intervalle, qui marque qu'il faut élever le son de la note devant laquelle il se trouve au-dessus de celui qu'elle devroit avoir naturellement, sans cependant la faire changer de degré ni même de nom. Or, comme cette élévation se peut faire du moins de trois manières dans les genres établis, il y a trois sortes de *dièses*; savoir :

1° Le *dièse* enharmonique mineur ou simple *dièse*, qui se figure par une croix de saint André, ainsi ✕. Selon tous nos musiciens qui suivent la pratique d'Aristoxène, il élève la note d'un quart de ton, mais il n'est proprement que l'excès du semi-ton majeur sur le semi-ton mineur. Ainsi du *mi* naturel au *fa* bémol il y a un dièse enharmonique, dont le rapport est de 125 à 128.

2° Le *dièse* chromatique, double *dièse* ou *dièse* ordinaire, marqué

par une double croix ✕✕, élève la note d'un semi-ton mineur. Cet intervalle est égal à celui du bémol, c'est-à-dire la différence du semi-ton majeur au ton mineur; ainsi, pour monter d'un ton depuis le *mi* naturel, il faut passer au *fa dièse*. Le rapport de ce *dièse* est de 24 à 25. (Voy. sur cet article une remarque essentielle au mot *Semi-ton*.)

3° Le *dièse* enharmonique majeur ou triple *dièse*, marqué par une croix triple ✕✕✕, élève, selon les aristoxéniens, la note d'environ trois quarts de ton. Zarlin dit qu'il l'élève d'un semi-ton mineur; ce qui ne sauroit s'entendre de notre semi-ton, puisqu'alors ce *dièse* ne différeroit en rien de notre *dièse* chromatique.

De ces trois *dièses*, dont les intervalles étoient tous pratiqués dans la musique ancienne, il n'y a plus que le chromatique qui soit en usage dans la nôtre, l'intonation des *dièses* enharmoniques étant pour nous d'une difficulté presque insurmontable, et leur usage étant d'ailleurs aboli par notre système tempéré.

Le *dièse*, de même que le bémol, se place toujours à gauche devant la note qui le doit porter; et devant ou après le chiffre, il signifie la même chose que devant une note. (Voy. *Chiffres*.) Les *dièses* qu'on mêle parmi les chiffres de la basse continue ne sont souvent que de simples croix, comme le *dièse* enharmonique; mais cela ne sauroit causer d'équivoque, puisque celui-ci n'est plus en usage.

Il y a deux manières d'employer le *dièse* : l'une accidentelle, quand, dans le cours du chant, on le place à la gauche d'une note. Cette note, dans les modes majeurs, se trouve le plus communément la quatrième du ton; dans les modes mineurs, il faut le plus souvent deux *dièses* accidentels, surtout en montant, savoir, un sur la sixième note, et un autre sur la septième. Le *dièse* accidentel n'altère que la note qui le suit immédiatement, ou tout au plus celles qui, dans la même mesure, se trouvent sur le même degré, et quelquefois à l'octave, sans aucun signe contraire.

L'autre manière est d'employer le *dièse* à la clef, et alors il agit dans toute la suite de l'air, et sur toutes les notes qui sont placées sur le même degré où est le *dièse*, à moins qu'il ne soit contrarié par quelque bémol ou bécarre, ou bien que la clef ne change.

La position des *dièses* à la clef n'est pas arbitraire, non plus que celle des bémols; autrement les deux semi-tons de l'octave seroient sujets à se trouver entre eux hors des intervalles prescrits. Il faut donc appliquer aux *dièses* un raisonnement semblable à celui que nous avons fait au mot *bémol;* et l'on trouvera que l'ordre des *dièses* qui convient à la clef est celui des notes suivantes, en commençant par *fa* et montant successivement de quinte, ou descendant de quarte jusqu'au *la* auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *dièse* du *mi*, qui le suivroit, ne diffère point du *fa* sur nos claviers.

ORDRE DES DIÈSES A LA CLEF

*Fa*, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, etc.

Il faut remarquer qu'on ne sauroit employer un *dièse* à la clef sans

employer aussi ceux qui le précèdent : ainsi le *dièse* de l'*ut* ne se pose qu'avec celui du *fa*, celui du *sol* qu'avec les deux précédens, etc.

J'ai donné au mot *Clef transposée* une formule pour trouver tout d'un coup si un ton ou mode doit porter des *dièses* à la clef, et combien.

Voilà l'acception du mot *dièse* et son usage dans la pratique. Le plus ancien manuscrit où j'en aie vu le signe employé est celui de Jean de Muris; ce qui me fait croire qu'il pourroit bien être de son invention : mais il ne paroît avoir, dans ses exemples, que l'effet du bécarre, aussi cet auteur donne-t-il toujours le nom de *diésis* au semi-ton majeur.

On appelle *dièses*, dans les calculs harmoniques, certains intervalles plus grands qu'un comma, et moindres qu'un semi-ton, qui font la différence d'autres intervalles engendrés par les progressions et rapports des consonnances. Il y a trois de ces *dièses* : 1° le *dièse majeur*, qui est la différence du semi-ton majeur au semi-ton mineur, et dont le rapport est de 125 à 128; 2° le *dièse mineur*, qui est la différence du semi-ton mineur au *dièse majeur*, et en rapport de 3072 à 3125; 3° et le *dièse maxime*, en rapport de 243 à 250, qui est la différence du ton mineur au semi-ton maxime. (Voy. *Semi-ton*.)

Il faut avouer que tant d'acceptions diverses du même mot dans le même art ne sont guère propres qu'à causer de fréquentes équivoques, et à produire un embrouillement continuel.

DIÉZEUGMÉNON, *génit. fémin. plur.* Tétracorde *diézeugménon* ou des *séparées*, est le nom que donnoient les Grecs à leur troisième tétracorde quand il étoit disjoint d'avec le second. (Voy. *Tétracorde*.)

DIMINUÉ, *adj.* Intervalle *diminué* est tout intervalle mineur dont on retranche un semi-ton par un dièse à la note inférieure, ou par un bémol à la supérieure. A l'égard des intervalles justes que forment les consonnances parfaites, lorsqu'on les diminue d'un semi-ton, l'on ne doit point les appeler *diminués*, mais *faux*, quoiqu'on dise quelquefois mal à propos *quarte diminuée*, au lieu de dire fausse quarte, et *octave diminuée*, au lieu de dire fausse octave.

DIMINUTION, *s. f.* Vieux mot qui signifioit la division d'une note longue, comme une ronde ou une blanche, entre plusieurs autres notes de moindre valeur. On entendoit encore par ce mot tous les fredons et autres passages qu'on a depuis appelés *roulemens* ou *roulades*. (Voy. ces mots.)

DIOXIE, *s. f.* C'est, au rapport de Nicomaque, un nom que les anciens donnoient quelquefois à la consonnance de la quinte, qu'ils appeloient plus communément *diapente*. (Voy. *Diapente*.)

DIRECT, *adj.* Un intervalle *direct* est celui qui fait un harmonique quelconque sur le son fondamental qui le produit : ainsi la quinte, la tierce majeure, l'octave et leurs répliques, sont rigoureusement les seuls intervalles *directs*. Mais, par extension, l'on appelle encore intervalles *directs* tous les autres, tant consonnans que dissonans, que fait chaque partie avec le son fondamental pratique, qui est ou doit être au-dessous d'elle; ainsi la tierce mineure est un intervalle *direct* sur

un accord en tierce mineure, et de même la septième ou la sixte ajoutée sur les accords qui portent leur nom.

*Accord direct* est celui qui a le son fondamental au grave, et dont les parties sont distribuées, non pas selon leur ordre le plus naturel, mais selon leur ordre le plus rapproché. Ainsi l'accord parfait *direct* n'est pas octave, quinte et tierce, mais tierce, quinte et octave.

Discant ou Déchant, *s. m.* C'étoit, dans nos anciennes musiques, cette espèce de contre-point que composoient sur-le-champ les parties supérieures en chantant impromptu sur le ténor ou la basse; ce qui fait juger de la lenteur avec laquelle devoit marcher la musique pour pouvoir être exécutée de cette manière par des musiciens aussi peu habiles que ceux de ce temps-là. « Discantat, » dit Jean Muris, « qui « simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis sonis « sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque « mixtionis unione. » Après avoir expliqué ce qu'il entend par consonnances et le choix qu'il convient de faire entre elles, il reprend aigrement les chanteurs de son temps qui les pratiquoient presque indifféremment. « De quel front, dit-il, si nos règles sont bonnes, osent *déchanter* ou composer le *discant* ceux qui n'entendent rien au choix des accords, qui ne se doutent pas même de ceux qui sont plus ou moins concordans, qui ne savent ni desquels il faut s'abstenir, ni desquels on doit user le plus fréquemment, ni dans quels lieux il les faut employer, ni rien de ce qu'exige la pratique de l'art bien entendu? S'ils rencontrent, c'est par hasard : leurs voix errent sans règle sur le ténor : qu'elles s'accordent, si Dieu le veut; ils jettent leurs sons à l'aventure, comme la pierre que lance au but une main maladroite, et qui de cent fois le touche à peine une. » Le bon magister Muris apostrophe ensuite ces corrupteurs de la pure et simple harmonie, dont son siècle abondoit ainsi que le nôtre. « Heu! proh dolor! His tempo- « ribus aliqui suum defectum inepto proverbio colorare moliuntur. Iste « est, inquiunt, novus discantandi modus, novis scilicet uti conso- « nantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales defectus agnoscunt, « offendunt sensum; nam inducere quum deberent delectationem, ad- « ducunt tristitiam. O incongruum proverbium! o mala coloratio! irra- « tionabilis excusatio! o magnus abusus, magna ruditas, magna bes- « tialitas, ut asinus sumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro « pisce, serpens pro salmone! sic enim concordiæ confunduntur cum « discordiis, ut nullatenus una distinguatur ab alia. O! si antiqui « periti musicæ doctores tales audissent discantatores, quid dixissent? « quid fecissent? Sic discantantem increparent, et dicerent : Non hunc « discantum quo uteris de me sumis. Non tuum cantum unum et con- « cordantem cum me facis. De quo te intromittis? Mihi non congruis, « mihi adversarius, scandalum tu mihi es; o utinam taceres! Non con- « cordas, sed deliras et discordas. »

Discordant, *adj.* On appelle ainsi tout instrument dont on joue et qui n'est pas d'accord, toute voix qui chante faux, toute partie qui ne s'accorde pas avec les autres. Une intonation qui n'est pas juste fait

un ton *faux*. Une suite de tons *faux* fait un chant *discordant* : c'est la différence de ces deux mots.

DISDIAPASON, *s. m.* Nom que donnoient les Grecs à l'intervalle que nous appelons *double octave*.

Le *disdiapason* est à peu près la plus grande étendue que puissent parcourir les voix humaines sans se forcer : il y en a même assez peu qui l'entonnent bien pleinement. C'est pourquoi les Grecs avoient borné chacun de leurs modes à cette étendue, et lui donnoient le nom de système parfait. (Voy. *Mode*, *Genre*, *Système*.)

DISJOINT, *adj.* Les Grecs donnoient le nom relatif de *disjoints* à deux tétracordes qui se suivoient immédiatement, lorsque la corde la plus grave de l'aigu étoit un *ton* au-dessus de la plus aiguë du grave, au lieu d'être la même. Ainsi les deux tétracordes hypaton et diézeugménon étoient *disjoints*, et les deux tétracordes synnéménon et hyperboléon l'étoient aussi. (Voy. *Tétracorde*.)

On donne parmi nous le nom de *disjoints* aux intervalles qui ne se suivent pas immédiatement, mais sont séparés par un autre intervalle. Ainsi ces deux intervalles *ut mi* et *sol si* sont *disjoints*. Les degrés qui ne sont pas conjoints, mais qui sont composés de deux ou plusieurs degrés conjoints, s'appellent aussi degrés *disjoints*. Ainsi chacun des deux intervalles dont je viens de parler forme un degré *disjoint*.

DISJONCTION. C'étoit, dans l'ancienne musique, l'espace qui séparoit la mèse de la paramèse, ou en général un tétracorde du tétracorde voisin, lorsqu'ils n'étoient pas conjoints. Cet espace étoit d'un *ton*, et s'appeloit en grec *diazeuxis*.

DISSONANCE, *s. f.* Tout son qui forme avec un autre un accord désagréable à l'oreille, ou mieux tout intervalle qui n'est pas consonnant. Or, comme il n'y a point d'autres consonnances que celles que forment entre eux et avec le fondamental les sons de l'accord parfait, il s'ensuit que tout autre intervalle est une véritable *dissonance* ; même les anciens comptoient pour telles les tierces et les sixtes, qu'ils retranchoient des accords consonnans.

Le terme de *dissonance* vient de deux mots, l'un grec, l'autre latin, qui signifient *sonner à double*. En effet, ce qui rend la *dissonance* désagréable est que les sons qui la forment, loin de s'unir à l'oreille, se repoussent, pour ainsi dire, et sont entendus par elle comme deux sons distincts, quoique frappés à la fois.

On donne le nom de *dissonance* tantôt à l'intervalle et tantôt à chacun des deux sons qui le forment. Mais quoique deux sons dissonent entre eux, le nom de *dissonance* se donne plus spécialement à celui des deux qui est étranger à l'accord.

Il y a une infinité de *dissonances* possibles ; mais, comme dans la musique on exclut tous les intervalles que le système reçu ne fournit pas, elles se réduisent à un petit nombre ; encore pour la pratique ne doit-on choisir parmi celles-là que celles qui conviennent au genre et au mode, et enfin exclure même de ces dernières celles qui ne peuvent s'employer selon les règles prescrites. Quelles sont ces règles ?

ont-elles quelque fondement naturel, ou sont-elles purement arbitraires? Voilà ce que je me propose d'examiner dans cet article.

Le principe physique de l'harmonie se tire de la production de l'accord parfait par la résonnance d'un son quelconque; toutes les consonnances en naissent, et c'est la nature même qui les fournit. Il n'en va pas ainsi de la *dissonance*, du moins telle que nous la pratiquons. Nous trouvons bien, si l'on veut, sa génération dans les progressions des intervalles consonnans et dans leurs différences, mais nous n'apercevons pas de raison physique qui nous autorise à l'introduire dans le corps même de l'harmonie. Le P. Mersenne se contente de montrer la génération par le calcul et les divers rapports des *dissonances*, tant de celles qui sont rejetées que de celles qui sont admises; mais il ne dit rien du droit de les employer. M. Rameau dit en termes formels que la *dissonance* n'est pas naturelle à l'harmonie, et qu'elle n'y peut être employée que par le secours de l'art; cependant, dans un autre ouvrage, il essaye d'en trouver le principe dans les rapports des nombres et les proportions harmonique et arithmétique, comme s'il y avoit quelque identité entre les propriétés de la quantité abstraite et les sensations de l'ouïe; mais après avoir bien épuisé des analogies, après bien des métamorphoses de ces diverses proportions les unes dans les autres, après bien des opérations et d'inutiles calculs, il finit par établir, sur de légères convenances, la *dissonance* qu'il s'est tant donné de peine à chercher. Ainsi, parce que dans l'ordre des sons harmoniques la proportion arithmétique lui donne, par les longueurs des cordes, une tierce mineure au grave (remarquez qu'elle la donne à l'aigu par le calcul des vibrations), il ajoute au grave de la sous-dominante une nouvelle tierce mineure. La proportion harmonique lui donne une tierce mineure à l'aigu (elle la donneroit au grave par les vibrations), et il ajoute à l'aigu de la dominante une nouvelle tierce mineure. Ces tierces ainsi ajoutées ne font point, il est vrai, de proportions avec les rapports précédens; les rapports mêmes qu'elles devroient avoir se trouvent altérés : mais n'importe; M. Rameau fait tout valoir pour le mieux; la proportion lui sert pour introduire la *dissonance*, et le défaut de proportion pour la faire sentir.

L'illustre géomètre qui a daigné interpréter au public le système de M. Rameau ayant supprimé tous ces vains calculs, je suivrai son exemple, ou plutôt je transcrirai ce qu'il dit de la *dissonance :* et M. Rameau me devra des remercîmens d'avoir tiré cette explication des *Élémens de musique*, plutôt que de ses propres écrits.

Supposant qu'on connoisse les cordes essentielles du ton selon le système de M. Rameau, savoir, dans le ton d'*ut*, la tonique *ut*, la dominante *sol*, et la sous-dominante *fa*, on doit savoir aussi que ce même ton d'*ut* a les deux cordes *ut* et *sol* communes avec le ton de *sol*, et les deux cordes *ut* et *fa* communes avec le ton de *fa*. Par conséquent cette marche de basse *ut sol* peut appartenir au ton d'*ut* ou au ton de *sol*, comme la marche de basse *fa ut* ou *ut fa* peut appartenir au ton d'*ut* ou au ton de *fa*. Donc quand on passe d'*ut* à *fa* ou à *sol* dans une basse fondamentale, on ignore encore jusque-là dans quel ton l'on est;

il seroit pourtant avantageux de le savoir, et de pouvoir par quelque moyen distinguer le générateur de ces quintes.

On obtiendra cet avantage en joignant ensemble les sons *sol* et *fa* dans une même harmonie, c'est-à-dire en joignant à l'harmonie *sol si ré* de la quinte *sol* l'autre quinte *fa*, en cette manière, *sol si ré fa;* ce *fa* ajouté étant la septième de *sol* fait *dissonance;* c'est pour cette raison que l'accord *sol si ré fa* est appelé accord dissonant ou accord de septième : il sert à distinguer la quinte *sol* du générateur *ut*, qui porte toujours sans mélange et sans altération l'accord parfait *ut mi sol ut*, donné par la nature même. (Voy. *Accord*, *Consonnance*, *Harmonie.*) Par là on voit que quand on passe d'*ut* à *sol*, on passe en même temps d'*ut* à *fa*, parce que le *fa* se trouve compris dans l'accord de *sol*, et le ton d'*ut* se trouve par ce moyen entièrement déterminé, parce qu'il n'y a que ce ton seul auquel les sons *fa* et *sol* appartiennent à la fois.

Voyons maintenant, continue M. d'Alembert, ce que nous ajouterons à l'harmonie *fa la ut* de la quinte *fa* au-dessous du générateur, pour distinguer cette harmonie de celle de ce même générateur. Il semble d'abord que l'on doive y ajouter l'autre quinte *sol*, afin que le générateur *ut* passant à *fa* passe en même temps à *sol*, et que le ton soit déterminé par là; mais cette introduction de *sol* dans l'accord *fa la ut* donneroit deux secondes de suite, *fa sol*, *sol la*, c'est-à-dire deux *dissonances* dont l'union seroit trop désagréable à l'oreille : inconvénient qu'il faut éviter; car si, pour distinguer le ton, nous altérons l'harmonie de cette quinte *fa*, il ne faut l'altérer que le moins qu'il est possible.

C'est pourquoi, au lieu de *sol*, nous prendrons sa quinte *ré*, qui est le son qui en approche le plus, et nous aurons pour la sous-dominante *fa* l'accord *fa la ut ré*, qu'on appelle accord de grande sixte ou sixte ajoutée.

On peut remarquer ici l'analogie qui s'observe entre l'accord de la dominante *sol* et celui de la sous-dominante *fa*.

La dominante *sol*, en montant au-dessus du générateur, a un accord tout composé de tierces en montant depuis *sol; sol si ré fa*. Or la sous-dominante *fa* étant au-dessous du générateur *ut*, on trouvera, en descendant d'*ut* vers *fa* par tierces, *ut la fa ré*, qui contient les mêmes sons que l'accord *fa la ut ré* donne à la sous-dominante *fa*.

On voit de plus que l'altération de l'harmonie des deux quintes ne consiste que dans la tierce mineure *ré fa* ou *fa ré*, ajoutée de part et d'autre à l'harmonie de ces deux quintes.

Cette explication est d'autant plus ingénieuse qu'elle montre à la fois l'origine, l'usage, la marche de la *dissonance*, son rapport intime avec le ton, et le moyen de déterminer réciproquement l'un par l'autre. Le défaut que j'y trouve, mais défaut essentiel qui fait tout crouler, c'est l'emploi d'une corde étrangère au ton, comme corde essentielle du ton, et cela par une fausse analogie qui, servant de base au système de M. Rameau, le détruit en s'évanouissant.

Je parle de cette quinte au-dessous de la tonique, de cette sous-dominante, entre laquelle et la tonique on n'aperçoit pas la moindre liai-

son qui puisse autoriser l'emploi de cette sous-dominante, non-seulement comme corde essentielle du ton, mais même en quelque qualité que ce puisse être. En effet qu'y a-t-il de commun entre la résonnance, le frémissement des unissons d'*ut*, et le son de sa quinte en dessous? Ce n'est point parce que la corde entière est un *fa* que ses aliquotes résonnent au son d'*ut*, mais parce qu'elle est un multiple de la corde *ut*; et il n'y a aucun des multiples de ce même *ut* qui ne donne un semblable phénomène. Prenez le septuple, il frémira et résonnera dans ses parties ainsi que le triple : est-ce à dire que le son de ce septuple ou ses octaves soient des cordes essentielles du ton? Tant s'en faut, puisqu'il ne forme pas même avec la tonique un rapport commensurable en notes.

Je sais que M. Rameau a prétendu qu'au son d'une corde quelconque une autre corde à sa douzième en dessous frémissoit sans résonner; mais outre que c'est un étrange phénomène en acoustique qu'une corde sonore qui vibre et ne résonne pas, il est maintenant reconnu que cette prétendue expérience est une erreur, que la corde grave frémit parce qu'elle se partage, et qu'elle paroît ne pas résonner parce qu'elle ne rend dans ses parties que l'unisson de l'aigu, qui ne se distingue pas aisément.

Que M. Rameau nous dise donc qu'il prend la quinte en dessous, parce qu'il trouve la quinte en dessus, et que ce jeu des quintes lui paroît commode pour établir son système, on pourra le féliciter d'une ingénieuse invention; mais qu'il ne s'autorise point d'une expérience chimérique, qu'il ne se tourmente point à chercher dans les renversemens des proportions harmonique et arithmétique les fondemens de l'harmonie, ni à prendre les propriétés des nombres pour celles des sons.

Remarquez encore que si la contre-génération qu'il suppose pouvoit avoir lieu, l'accord de la sous-dominante *fa* ne devroit point porter une tierce majeure, mais mineure, parce que le *la* bémol est l'harmonique véritable qui lui est assigné par ce renversement *ut*$^{1}$ *fa*$^{\frac{1}{3}}$ *la*$^{\frac{1}{5}}$ *b*. De sorte qu'à ce compte la gamme du mode majeur devroit avoir naturellement la sixte mineure; mais elle l'a majeure, comme quatrième quinte ou comme quinte de la seconde note : ainsi voilà encore une contradiction.

Enfin remarquez que la quatrième note donnée par la série des aliquotes, d'où naît le vrai diatonique naturel, n'est point l'octave de la prétendue sous-dominante dans le rapport de 4 à 3, mais une autre quatrième note toute différente dans le rapport de 11 à 8, ainsi que tout théoricien doit l'apercevoir au premier coup d'œil.

J'en appelle maintenant à l'expérience et à l'oreille des musiciens. Qu'on écoute combien la cadence imparfaite de la sous-dominante à la tonique est dure et sauvage en comparaison de cette même cadence dans sa place naturelle, qui est de la tonique à la dominante. Dans le premier cas, peut-on dire que l'oreille ne désire plus rien après l'accord de la tonique? n'attend-on pas, malgré qu'on en ait, une suite ou une

fin? Or qu'est-ce qu'une tonique après laquelle l'oreille désire quelque chose? Peut-on la regarder comme une véritable tonique, et n'est-on pas alors réellement dans le ton de *fa*, tandis qu'on pense être dans celui d'*ut*? Qu'on observe combien l'intonation diatonique et successive de la quatrième note et de la note sensible, tant en montant qu'en descendant, paroît étrangère au mode et même pénible à la voix. Si la longue habitude y accoutume l'oreille et la voix du musicien, la difficulté des commençans à entonner cette note doit lui montrer assez combien elle est peu naturelle. On attribue cette difficulté aux trois *tons* consécutifs; ne devroit-on pas voir que ces trois *tons* consécutifs, de même que la note qui les introduit, donnent une modulation barbare qui n'a nul fondement dans la nature? Elle avoit assurément mieux guidé les Grecs lorsqu'elle leur fit arrêter leur tétracorde précisément au *mi* de notre échelle, c'est-à-dire à la note qui précède cette quatrième : ils aimèrent mieux prendre cette quatrième en dessous, et ils trouvèrent ainsi avec leur seule oreille ce que toute notre théorie harmonique n'a pu encore nous faire apercevoir.

Si le témoignage de l'oreille et celui de la raison se réunissent, au moins dans le système donné, pour rejeter la prétendue sous-dominante non-seulement du nombre des cordes essentielles du ton, mais du nombre des sons qui peuvent entrer dans l'échelle du mode, que devient toute cette théorie des *dissonances*? que devient l'explication du mode mineur? que devient tout le système de M. Rameau?

N'apercevant donc ni dans la physique ni dans le calcul la véritable génération de la *dissonance*, je lui cherchois une origine purement mécanique; et c'est de la manière suivante que je tâchois de l'expliquer dans l'*Encyclopédie*, sans m'écarter du système pratique de M. Rameau.

Je suppose la nécessité de la *dissonance* reconnue. (Voy. *Harmonie* et *Cadence*.) Il s'agit de voir où l'on doit prendre cette *dissonance* et comment il faut l'employer.

Si l'on compare successivement tous les sons de l'échelle diatonique avec le son fondamental dans chacun des deux modes, on n'y trouvera pour toute *dissonance* que la seconde et la septième, qui n'est qu'une seconde renversée, et qui fait réellement seconde avec l'octave. Que la septième soit renversée de la seconde, et non la seconde de la septième, c'est ce qui est évident par l'expression des rapports; car celui de la seconde, 8, 9, étant plus simple que celui de la septième 9, 16, l'intervalle qu'il représente n'est pas par conséquent l'engendré, mais le générateur.

Je sais bien que d'autres intervalles altérés peuvent devenir dissonans; mais si la seconde ne s'y trouve pas exprimée ou sous-entendue, ce sont seulement des accidens de modulation auxquels l'harmonie n'a aucun égard, et ces *dissonances* ne sont point alors traitées comme telles. Ainsi c'est une chose certaine qu'où il n'y a point de seconde il n'y a point de *dissonance;* et la seconde est proprement la seule *dissonance* qu'on puisse employer.

Pour réduire toutes les consonnances à leur moindre espace, ne sor-

tons point des bornes de l'octave, elles y sont toutes contenues dans l'accord parfait. Prenons donc cet accord parfait, *sol si ré sol*, et voyons en quel lieu de cet accord, que je ne suppose encore dans aucun ton, nous pourrions placer une *dissonance*, c'est-à-dire une seconde, pour la rendre le moins choquante à l'oreille qu'il est possible. Sur le *la* entre le *sol* et le *si*, elle feroit une seconde avec l'un et avec l'autre, et par conséquent dissoneroit doublement. Il en seroit de même entre le *si* et le *ré*, comme entre tout intervalle de tierce : reste l'intervalle de quarte entre le *ré* et le *sol*. Ici l'on peut introduire un son de deux manières : 1° on peut ajouter la note *fa*, qui fera seconde avec le *sol* et tierce avec le *ré;* 2° ou la note *mi*, qui fera seconde avec le *ré* et tierce avec le *sol*. Il est évident qu'on aura de chacune de ces deux manières la *dissonance* la moins dure qu'on puisse trouver; car elle ne dissonera qu'avec un seul son, et elle engendrera une nouvelle tierce, qui, aussi bien que les précédentes, contribuera à la douceur de l'accord total. D'un côté nous aurons l'accord de septième, et de l'autre celui de sixte ajoutée, les deux seuls accords dissonans admis dans le système de la basse fondamentale.

Il ne suffit pas de faire entendre la *dissonance*, il faut la résoudre : vous ne choquez d'abord l'oreille que pour la flatter ensuite plus agréablement. Voilà deux sons joints : d'un côté la quinte et la sixte, de l'autre la septième et l'octave : tant qu'ils feront ainsi la seconde, ils resteront dissonans; mais que les parties qui les font entendre s'éloignent d'un degré, que l'une monte et que l'autre descende diatoniquement, votre seconde de part et d'autre sera devenue une tierce; c'est-à dire une des plus agréables consonnances. Ainsi après *sol fa* vous aurez *sol mi* ou *fa la;* et après *ré mi*, *mi ut* ou *ré fa :* c'est ce qu'on appelle sauver la *dissonance*.

Reste à déterminer lequel des deux sons joints doit monter ou descendre, et lequel doit rester en place; mais le motif de détermination saute aux yeux. Que la quinte ou l'octave restent comme cordes principales, que la sixte monte et que la septième descende, comme sons accessoires, comme *dissonances*. De plus, si, des deux sons joints, c'est à celui qui a le moins de chemin à faire de marcher par préférence, le *fa* descendra encore sur le *mi* après la septième, et le *mi* de l'accord de sixte ajoutée montera sur le *fa;* car il n'y a point d'autre marche plus courte pour sauver la *dissonance*.

Voyons maintenant quelle marche doit faire le son fondamental relativement au mouvement assigné à la *dissonance*. Puisque l'un des deux sons joints reste en place, il doit faire liaison dans l'accord suivant. L'intervalle que doit former la base fondamentale en quittant l'accord doit donc être déterminé sur ces deux conditions : 1° que l'octave du son fondamental précédent puisse rester en place après l'accord de septième, la quinte après l'accord de sixte ajoutée; 2° que le son sur lequel se résout la *dissonance* soit un des harmoniques de celui auquel passe la basse fondamentale. Or le meilleur mouvement de la basse étant par intervalles de quinte, si elle descend de quinte dans le premier cas, ou qu'elle monte de quinte dans le second, toutes les condi-

tions seront parfaitement remplies, comme il est évident par la seule inspection de l'exemple (pl. II, fig. 1).

De là on tire un moyen de connoître à quelle corde du ton chacun de ces deux accords convient le mieux. Quelles sont dans chaque ton les deux cordes les plus essentielles? c'est la tonique et la dominante. Comment la basse peut-elle marcher en descendant de quinte sur deux cordes essentielles du ton? c'est en passant de la dominante à la tonique : donc la dominante est la corde à laquelle convient le mieux l'accord de septième. Comment la basse en montant de quinte peut-elle marcher sur deux cordes essentielles du ton? c'est en passant de la tonique à la dominante : donc la tonique est la corde à laquelle convient l'accord de sixte ajoutée. Voilà pourquoi, dans l'exemple, j'ai donné un dièse au *fa* de l'accord qui suit celui-là; car le *ré*, étant dominante tonique, doit porter la tierce majeure. La basse peut avoir d'autres marches; mais ce sont là les plus parfaites, et les deux principales cadences. (Voy. *Cadence.*)

Si l'on compare ces deux *dissonances* avec le son fondamental, on trouve que celle qui descend est une septième mineure, et celle qui monte une sixte majeure, d'où l'on tire cette nouvelle règle que les *dissonances* majeures doivent monter et les mineures descendre; car en général un intervalle majeur a moins de chemin à faire en montant, et un intervalle mineur en descendant, et en général aussi, dans les marches diatoniques, les moindres intervalles sont à préférer.

Quand l'accord de septième porte tierce majeure, cette tierce fait avec la septième une autre *dissonance*, qui est la fausse quinte, ou, par renversement, le triton. Cette tierce, vis-à-vis de la septième, s'appelle encore *dissonance* majeure, et il lui est prescrit de monter, mais c'est en qualité de note sensible; et sans la seconde, cette prétendue dissonance n'existeroit point ou ne seroit point traitée comme telle.

Une observation qu'il ne faut pas oublier est que les deux seules notes de l'échelle qui ne se trouvent point dans les harmoniques des deux cordes principales *ut* et *sol* sont principalement celles qui s'y trouvent introduites par la *dissonance*, et achèvent par ce moyen la gamme diatonique, qui sans cela seroit imparfaite : ce qui explique comment le *fa* et le *la*, quoique étrangers au mode, se trouvent dans son échelle, et pourquoi leur intonation, toujours rude malgré l'habitude, éloigne l'idée du ton principal.

Il faut remarquer encore que ces deux *dissonances*, savoir, la sixte majeure et la septième mineure, ne diffèrent que d'un semi-ton, et différeroient encore moins si les intervalles étoient bien justes. A l'aide de cette observation l'on peut tirer du principe de la résonnance une origine très-approchée de l'une et de l'autre, comme je vais le montrer.

Les harmoniques qui accompagnent un son quelconque ne se bornent pas à ceux qui composent l'accord parfait : il y en a une infinité d'autres moins sensibles à mesure qu'ils deviennent plus aigus et leurs rapports plus composés, et ces rapports sont exprimés par la série naturelle des aliquotes $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$, etc. Les six premiers termes de cette

série donnent les sons qui composent l'accord parfait et ses répliques; le septième en est exclu : cependant ce septième terme entre comme eux dans la résonnance totale du son générateur, quoique moins sensiblement; mais il n'y entre point comme consonnance; il y entre donc comme *dissonance*, et cette *dissonance* est donnée par la nature. Reste à voir son rapport avec celles dont je viens de parler.

Or ce rapport est intermédiaire entre l'un et l'autre, et fort rapproché de tous deux; car le rapport de la sixte majeure est $\frac{3}{5}$; et celui de la septième mineure $\frac{9}{16}$. Ces deux rapports réduits aux mêmes termes sont $\frac{48}{80}$ et $\frac{45}{80}$.

Le rapport de l'aliquote $\frac{1}{7}$ rapproché au simple par ses octaves est $\frac{4}{7}$, et ce rapport réduit au même terme avec les précédens se trouve intermédiaire entre les deux de cette manière $\frac{336}{560}$ $\frac{320}{560}$ $\frac{315}{560}$, où l'on voit que ce rapport moyen ne diffère de la sixte majeure que d'un $\frac{1}{35}$ ou à peu près deux comma, et de la septième mineure que d'un $\frac{1}{112}$, qui est beaucoup moins qu'un comma. Pour employer les mêmes sons dans le genre diatonique et dans divers modes, il a fallu les altérer; mais cette altération n'est pas assez grande pour nous faire perdre la trace de leur origine.

J'ai fait voir, au mot *Cadence*, comment l'introduction de ces deux principales *dissonances*, la septième et la sixte ajoutée, donne le moyen de lier une suite d'harmonie en la faisant monter ou descendre à volonté par l'entrelacement des *dissonances*.

Je ne parle point de la préparation de la *dissonance*, moins parce qu'elle a trop d'exceptions pour en faire une règle générale que parce que ce n'en est pas ici le lieu. (Voy. *Préparer*.) A l'égard des *dissonances* par supposition ou par suspension, voyez aussi ces deux mots. Enfin je ne dis rien non plus de la septième diminuée, accord singulier dont j'aurai occasion de parler au mot *Enharmonique*.

Quoique cette manière de concevoir la *dissonance* en donne une idée assez nette, comme cette idée n'est point tirée du fond de l'harmonie, mais de certaines convenances entre les parties, je suis bien éloigné d'en faire plus de cas qu'elle ne mérite, et je ne l'ai jamais donnée que pour ce qu'elle valoit; mais on avoit jusqu'ici raisonné si mal sur la *dissonance*, que je ne crois pas avoir fait en cela pis que les autres. M. Tartini est le premier, et jusqu'à présent le seul qui ait déduit une théorie des *dissonances* des vrais principes de l'harmonie. Pour éviter d'inutiles répétitions, je renvoie là-dessus au mot *Système*, où j'ai fait l'exposition du sien. Je m'abstiendrai de juger s'il a trouvé ou non celui de la nature; mais je dois remarquer au moins que les principes de cet auteur paroissent avoir dans leurs conséquences cette universalité et cette connexion qu'on ne trouve guère que dans ceux qui mènent à la vérité.

Encore une observation avant de finir cet article. Tout intervalle commensurable est réellement consonnant; il n'y a de vraiment dissonans que ceux dont les rapports sont irrationnels; car il n'y a que ceux-là auxquels on ne puisse assigner aucun son fondamental commun. Mais passé le point où les harmoniques naturels sont encore sen-

sibles, cette consonnance des intervalles commensurables ne s'admet plus que par induction. Alors ces intervalles font bien partie du système harmonique, puisqu'ils sont dans l'ordre de sa génération naturelle et se rapportent au son fondamental commun; mais ils ne peuvent être admis comme consonnans par l'oreille, parce qu'elle ne les aperçoit point dans l'harmonie naturelle du corps sonore. D'ailleurs, plus l'intervalle se compose, plus il s'élève à l'aigu du son fondamental : ce qui se prouve par la génération réciproque du son fondamental et des intervalles supérieurs. (Voy. le système de M. Tartini.) Or, quand la distance du son fondamental au plus aigu de l'intervalle générateur ou engendré excède l'étendue du système musical ou appréciable, tout ce qui est au delà de cette étendue devant être censé nul, un tel intervalle n'a point de fondement sensible, et doit être rejeté de la pratique, ou seulement admis comme dissonant. Voilà non le système de M. Rameau, ni celui de M. Tartini, ni le mien, mais le texte de la nature, qu'au reste je n'entreprends pas d'expliquer.

*Dissonance majeure* est celle qui se sauve en montant. Cette *dissonance* n'est telle que relativement à la *dissonance* mineure; car elle fait tierce ou sixte majeure sur le vrai son fondamental, et n'est autre que la note sensible dans un accord dominant, ou la sixte ajoutée dans son accord.

*Dissonance mineure* est celle qui se sauve en descendant; c'est toujours la *dissonance* proprement dite, c'est-à-dire la septième du vrai son fondamental.

La *dissonance majeure* est aussi celle qui se forme par un intervalle superflu, et la *dissonance mineure* est celle qui se forme par un intervalle diminué. Ces diverses acceptions viennent de ce que le mot même de *dissonance* est équivoque, et signifie quelquefois un intervalle et quelquefois un simple son.

DISSONANT, *partic.* Voy. *Dissoner.*

DISSONER, *v. n.* Il n'y a que les sons qui *dissonent*, et un son *dissone* quand il forme dissonance avec un autre son. On ne dit pas qu'un intervalle *dissone*, on dit qu'il est dissonant.

DITHYRAMBE, *s. m.* Sorte de chanson grecque en l'honneur de Bacchus, laquelle se chantoit sur le mode phrygien, et se sentoit du feu et de la gaieté qu'inspire le dieu auquel elle étoit consacrée. Il ne faut pas demander si nos littérateurs modernes, toujours sages et compassés, se sont récriés sur la fougue et le désordre des *dithyrambes.* C'est fort mal fait sans doute de s'enivrer, surtout en l'honneur de la divinité; mais j'aimerois mieux encore être ivre moi-même que de n'avoir que ce sot bon sens qui mesure sur la froide raison tous les discours d'un homme échauffé par le vin.

DITON, *s. m.* C'est, dans la musique grecque, un intervalle composé de deux tons, c'est-à-dire une tierce majeure. (Voy. *Intervalle*, *Tierce.*)

DIVERTISSEMENT, *s. m.* C'est le nom qu'on donne à certains recueils de danses et de chansons qu'il est de règle à Paris d'insérer dans chaque acte d'un opéra, soit ballet, soit tragédie; *divertissement* importun

dont l'auteur a soin de couper l'action dans quelque moment intéressant, et que les acteurs assis et les spectateurs debout ont la patience de voir et d'entendre.

DIX-HUITIÈME, *s. f.* Intervalle qui comprend dix-sept degrés conjoints, et par conséquent dix-huit sons diatoniques, en comptant les deux extrêmes. C'est la double octave de la quarte. (Voy. *Quarte.*)

DIXIÈME, *s. f.* Intervalle qui comprend neuf degrés conjoints, et par conséquent dix sons diatoniques, en comptant les deux qui le forment. C'est l'octave de la tierce ou la tierce de l'octave; et la *dixième* est majeure ou mineure, comme l'intervalle simple dont elle est la réplique. (Voy. *Tierce.*)

DIX-NEUVIÈME, *s. f.* Intervalle qui comprend dix-huit degrés conjoints, et par conséquent dix-neuf sons diatoniques, en comptant les deux extrêmes. C'est la double octave de la quinte. (Voy. *Quinte.*)

DIX-SEPTIÈME, *s. f.* Intervalle qui comprend seize degrés conjoints, et par conséquent dix-sept sons diatoniques, en comptant les deux extrêmes. C'est la double octave de la tierce; et la dix-septième est majeure ou mineure comme elle.

Toute corde sonore rend avec le son principal celui de sa *dix-septième* majeure, plutôt que celui de sa tierce simple ou de sa dixième, parce que cette dix-septième est produite par une aliquote de la corde entière, savoir, la cinquième partie; au lieu que les $\frac{4}{5}$ que donneroit la tierce, ni les $\frac{2}{5}$ que donneroit la dixième, ne sont pas une aliquote de cette même corde. (Voy. *Son*, *Intervalle*, *Harmonie.*)

DO. Syllabe que les Italiens substituent en solfiant à celle d'*ut*, dont ils trouvent le son trop sourd. Le même motif a fait entreprendre à plusieurs personnes, et entre autres à M. Sauveur, de changer les noms de toutes les syllabes de notre gamme, mais l'ancien usage a toujours prévalu parmi nous. C'est peut-être un avantage; il est bon de s'accoutumer à solfier par des syllabes sourdes, quand on n'en a guère de plus sonores à leur substituer dans le chant.

DODÉCACORDE. C'est le titre donné par Henri Glaréan à un gros livre de sa composition, dans lequel, ajoutant quatre nouveaux tons aux huit usités de son temps, et qui restent encore aujourd'hui dans le chant ecclésiastique romain, il pense avoir rétabli dans leur pureté les douze modes d'Aristoxène, qui cependant en avoit treize; mais cette prétention a été réfutée par J. B. Doni, dans son *Traité des genres et des modes.*

DOIGTER, *v. n.* C'est faire marcher d'une manière convenable et régulière les doigts sur quelquè instrument, et principalement sur l'orgue ou le clavecin, pour en jouer le plus facilement et le plus nettement qu'il est possible.

Sur les instrumens à manche, tels que le violon et le violoncelle, la plus grande règle du *doigter* consiste dans les diverses positions de la main gauche sur le manche; c'est par là que les mêmes passages peuvent devenir faciles ou difficiles, selon les positions et selon les cordes sur lesquelles on peut prendre ces passages; c'est quand un symphoniste est parvenu à passer rapidement, avec justesse et précision, par

toutes ces différentes positions, qu'on dit qu'il possède bien son manche. (Voy. *Position*.)

Sur l'orgue ou le clavecin, le *doigter* est autre chose. Il y a deux manières de jouer sur ces instrumens; savoir, l'accompagnement et les pièces. Pour jouer des pièces, on a égard à la facilité de l'exécution et à la bonne grâce de la main. Comme il y a un nombre excessif de passages possibles dont la plupart demandent une manière particulière de faire marcher les doigts, et que d'ailleurs chaque pays et chaque maître a sa règle, il faudroit sur cette partie des détails que cet ouvrage ne comporte pas, et sur lesquels l'habitude et la commodité tiennent lieu de règles, quand une fois on a la main bien posée. Les préceptes généraux qu'on peut donner sont : 1° de placer les deux mains sur le clavier, de manière qu'on n'ait rien de gêné dans l'attitude; ce qui oblige d'exclure communément le pouce de la main droite, parce que les deux pouces posés sur le clavier, et principalement sur les touches blanches, donneroient aux bras une situation contrainte et de mauvaise grâce. Il faut observer aussi que les coudes soient un peu plus élevés que le niveau du clavier, afin que la main tombe comme d'elle-même sur les touches, ce qui dépend de la hauteur du siége. 2° De tenir le poignet à peu près à la hauteur du clavier, c'est-à-dire au niveau du coude; les doigts écartés de la largeur des touches, et un peu recourbés sur elles, pour être prêts à tomber sur des touches différentes. 3° De ne point porter successivement le même doigt sur deux touches consécutives, mais d'employer tous les doigts de chaque main. Ajoutez à ces observations les regles suivantes, que je donne avec confiance, parce que je les tiens de M. Duphli, excellent maître de clavecin, et qui possède surtout la perfection du *doigter*.

Cette perfection consiste en général dans un mouvement doux, léger et régulier.

Le mouvement des doigts se prend à leur racine, c'est-à-dire à la jointure qui les attache à la main.

Il faut que les doigts soient courbés naturellement, et que chaque doigt ait son mouvement propre indépendant des autres doigts. Il faut que les doigts tombent sur les touches, et non qu'ils les frappent, et de plus, qu'ils coulent de l'une à l'autre en se succédant, c'est-à-dire qu'il ne faut quitter une touche qu'après en avoir pris une autre. Ceci regarde particulièrement le jeu françois.

Pour continuer un roulement, il faut s'accoutumer à passer le pouce par-dessous tel doigt que ce soit, et à passer tel autre doigt par-dessus le pouce. Cette manière est excellente, surtout quand il se rencontre des dièses ou des bémols; alors faites en sorte que le pouce se trouve sur la touche qui précède le dièse ou le bémol, ou placez-le immédiatement après : par ce moyen vous vous procurerez autant de doigts de suite que vous aurez de notes à faire.

Évitez autant qu'il se pourra de toucher du pouce ou du cinquième doigt une touche blanche, surtout dans les roulemens de vitesse.

Souvent on exécute un même roulement avec les deux mains, dont

les doigts se succèdent pour lors consécutivement. Dans ces roulemens les mains passent l'une sur l'autre; mais il faut observer que le son de la première touche sur laquelle passe une des mains soit aussi lié au son précédent que s'ils étoient touchés de la même main.

Dans le genre de musique harmonieux et lié, il est bon de s'accoutumer à substituer un doigt à la place d'un autre sans relever la touche : cette manière donne des facilités pour l'exécution et prolonge la durée des sons.

Pour l'accompagnement, le *doigter* de la main gauche est le même que pour les pièces, parce qu'il faut toujours que cette main joue les basses qu'on doit accompagner : ainsi les règles de M. Duphli y servent également pour cette partie, excepté dans les occasions où l'on veut augmenter le bruit au moyen de l'octave, qu'on embrasse du pouce et du petit doigt; car alors, au lieu de *doigter*, la main entière se transporte d'une touche à l'autre. Quant à la main droite, son *doigter* consiste dans l'arrangement des doigts et dans les marches qu'on leur donne pour faire entendre les accords et leur succession : de sorte que quiconque entend bien la mécanique des doigts en cette partie possède l'art de l'accompagnement. M. Rameau a fort bien expliqué cette mécanique dans sa *Dissertation sur l'accompagnement*, et je crois ne pouvoir mieux faire que de donner ici un précis de la partie de cette dissertation qui regarde le *doigter*.

Tout accord peut s'arranger par tierces. L'accord parfait, c'est-à-dire l'accord d'une tonique, ainsi arrangé sur le clavier, est formé par trois touches qui doivent être frappées du second, du quatrième et du cinquième doigt. Dans cette situation, c'est le doigt le plus bas, c'est-à-dire le second, qui touche la tonique; dans les deux autres faces, il se trouve toujours un doigt au moins au-dessous de cette même tonique : il faut le placer à la quarte. Quant au troisième doigt, qui se trouve au-dessus ou au-dessous des deux autres, il faut le placer à la tierce de son voisin.

Une règle générale pour la succession des accords est qu'il doit y avoir liaison entre eux, c'est-à-dire que quelqu'un des sons de l'accord précédent doit être prolongé sur l'accord suivant et entrer dans son harmonie. C'est de cette règle que se tire toute la mécanique du *doigter*.

Puisque, pour passer régulièrement d'un accord à un autre, il faut que quelque doigt reste en place, il est évident qu'il n'y a que quatre manières de succession régulière entre deux accords parfaits; savoir, la basse fondamentale montant ou descendant de tierce ou de quinte.

Quand la basse procède par tierces, deux doigts restent en place, en montant, ceux qui formoient la tierce et la quinte restent pour former l'octave et la tierce, tandis que celui qui formoit l'octave descend sur la quinte; en descendant, les doigts qui formoient l'octave et la tierce restent pour former la tierce et la quinte, tandis que celui qui faisoit la quinte monte sur l'octave.

Quand la basse procède par quintes, un doigt seul reste en place, et les deux autres marchent; en montant, c'est la quinte qui reste pour

faire l'octave, tandis que l'octave et la tierce descendent sur la tierce, et sur la quinte; en descendant, l'octave reste pour faire la quinte, tandis que la tierce et la quinte montent sur l'octave et sur la tierce. Dans toutes ces successions, les deux mains ont toujours un mouvement contraire.

En s'exerçant ainsi sur divers endroits du clavier, on se familiarise bientôt au jeu des doigts sur chacune de ces marches, et les suites d'accords parfaits ne peuvent plus embarrasser.

Pour les dissonances, il faut d'abord remarquer que tout accord dissonant complet occupe les quatre doigts, lesquels peuvent être arrangés tous par tierces, ou trois par tierces, et l'autre joint à quelqu'un des premiers faisant avec lui un intervalle de seconde. Dans le premier cas, c'est le plus bas des doigts, c'est-à-dire l'index, qui sonne le son fondamental de l'accord; dans le second cas, c'est le supérieur des deux doigts joints. Sur cette observation l'on connoît aisément le doigt qui fait la dissonance, et qui par conséquent doit descendre pour la sauver.

Selon les différens accords consonnans ou dissonans qui suivent un accord dissonant, il faut faire descendre un doigt seul, ou deux, ou trois. A la suite d'un accord dissonant, l'accord parfait qui le sauve se trouve aisément sous les doigts. Dans une suite d'accords dissonans, quand un doigt seul descend, comme dans la cadence interrompue, c'est toujours celui qui a fait la dissonance, c'est-à-dire l'inférieur des deux joints, ou le supérieur de tous, s'ils sont arrangés par tierces. Faut-il faire descendre deux doigts, comme dans la cadence parfaite, ajoutez à celui dont je viens de parler son voisin au-dessous, et s'il n'en a point, le supérieur de tous : ce sont les deux doigts qui doivent descendre. Faut-il en faire descendre trois, comme dans la cadence rompue, conservez le fondamental sur sa touche, et faites descendre les trois autres.

La suite de toutes ces différentes successions bien étudiée vous montre le jeu des doigts dans toutes les phrases possibles; et comme c'est des cadences parfaites que se tire la succession la plus commune des phrases harmoniques, c'est aussi à celles-là qu'il faut s'exercer davantage; on y trouvera toujours deux doigts marchant et s'arrêtant alternativement. Si les deux doigts d'en haut descendent sur un accord où les deux inférieurs restent en place, dans l'accord suivant les deux supérieurs restent, et les deux inférieurs descendent à leur tour; ou bien ce sont les deux doigts extrêmes qui font le même jeu avec les deux moyens.

On peut trouver encore une succession harmonique ascendante par dissonances, à la faveur de la sixte ajoutée : mais cette succession, moins commune que celle dont je viens de parler, est plus difficile à ménager, moins prolongée, et les accords se remplissent rarement de tous leurs sons. Toutefois la marche des doigts auroit encore ici ses règles; et en supposant un entrelacement de cadences imparfaites, on y trouveroit toujours ou les quatre doigts par tierces ou deux doigts joints : dans le premier cas, ce seroit aux deux inférieurs à monter,

et ensuite aux deux supérieurs alternativement; dans le second, le supérieur des deux doigts joints doit monter avec celui qui est au-dessus de lui, et, s'il n'y en a point, avec le plus bas de tous, etc.

On n'imagine pas jusqu'à quel point l'étude du *doigter*, prise de cette manière, peut faciliter la pratique de l'accompagnement. Après un peu d'exercice, les doigts prennent insensiblement l'habitude de marcher comme d'eux-mêmes; ils préviennent l'esprit, et accompagnent avec une facilité qui a de quoi surprendre. Mais il faut convenir que l'avantage de cette méthode n'est pas sans inconvénient : car, sans parler des octaves et des quintes de suite qu'on y rencontre à tout moment, il résulte de tout ce remplissage une harmonie brute et dure dont l'oreille est étrangement choquée, surtout dans les accords par supposition.

Les maîtres enseignent d'autres manières de *doigter*, fondées sur les mêmes principes, sujettes, il est vrai, à plus d'exceptions, mais par lesquelles, retranchant des sons, on gêne moins la main par trop d'extension, l'on évite les octaves et les quintes de suite, et l'on rend une harmonie non pas aussi pleine, mais plus pure et plus agréable.

DOLCE. Voy. *D*.

DOMINANT, *adj*. Accord *dominant* ou sensible est celui qui se pratique sur la dominante du ton, et qui annonce la cadence parfaite. Tout accord parfait majeur devient *dominant* sitôt qu'on lui ajoute la septième mineure.

DOMINANTE, *s. f.* C'est des trois notes essentielles du ton celle qui est une quinte au-dessus de la tonique. La tonique et la *dominante* déterminent le ton; elles y sont chacune la fondamentale d'un accord particulier; au lieu que la médiante, qui constitue le mode, n'a point d'accord à elle, et fait seulement partie de celui de la tonique.

M. Rameau donne généralement le nom de *dominante* à toute note qui porte un accord de septième, et distingue celle qui porte l'accord sensible par le nom de *dominante tonique;* mais, à cause de la longueur du mot, cette addition n'est pas adoptée des artistes; ils continuent d'appeler simplement *dominante* la quinte de la tonique : et ils n'appellent pas *dominantes*, mais *fondamentales*, les autres notes portant accord de septième; ce qui suffit pour s'expliquer, et prévient la confusion.

*Dominante*, dans le plain-chant, est la note que l'on rebat le plus souvent, à quelque degré que l'on soit de la tonique. Il y a dans le plain-chant *dominante* et *tonique*, mais point de médiante.

DORIEN, *adj*. Le mode *dorien* étoit un des plus anciens de la musique des Grecs, et c'étoit le plus grave ou le plus bas de ceux qu'on a depuis appelés authentiques.

Le caractère de ce mode étoit grave et sérieux, mais d'une gravité tempérée; ce qui le rendoit propre pour la guerre et pour les sujets de religion.

Platon regarde la majesté du mode *dorien* comme très-propre a conserver les bonnes mœurs; et c'est pour cela qu'il en permet l usage dans sa République.

Il s'appeloit *dorien* parce que c'étoit chez les peuples de ce nom qu'il avoit été d'abord en usage. On attribue l'invention de ce mode à Thamiris de Thrace, qui, ayant eu le malheur de défier les Muses et d'être vaincu, fut privé par elles de la lyre et des yeux.

DOUBLE, *adj.* Intervalles *doubles* ou *redoublés* sont tous ceux qui excèdent l'étendue de l'octave. En ce sens, la dixième est *double* de la tierce, et la douzième *double* de la quinte. Quelques-uns donnent aussi le nom d'intervalles *doubles* à ceux qui sont composés de deux intervalles égaux, comme la fausse quinte qui est composée de deux tierces mineures.

DOUBLE, *s. m.* On appelle *doubles* des airs d'un chant simple en lui-même, qu'on figure et qu'on double par l'addition de plusieurs notes qui varient et ornent le chant sans le gâter : c'est ce que les Italiens appellent *variazioni*. (Voy. *Variations*.)

Il y a cette différence des *doubles* aux broderies ou fleurtis, que ceux-ci sont à la liberté du musicien, qu'il peut les faire ou les quitter quand il lui plaît pour reprendre le simple. Mais le *double* ne se quitte point, et sitôt qu'on l'a commencé, il faut le poursuivre jusqu'à la fin de l'air.

*Double* est encore un mot employé à l'Opéra de Paris pour désigner les acteurs en sous-ordre qui remplacent les premiers acteurs dans les rôles que ceux-ci quittent par maladie ou par air, ou lorsqu'un opéra est sur ses fins et qu'on en prépare un autre. Il faut avoir entendu un opéra en *doubles* pour concevoir ce que c'est qu'un tel spectacle, et quelle doit être la patience de ceux qui veulent bien le fréquenter en cet état. Tout le zèle des bons citoyens françois bien pourvus d'oreilles à l'épreuve suffit à peine pour tenir à ce détestable charivari.

DOUBLER, *v. a.* *Doubler* un air, c'est y faire des doubles; *doubler* un rôle, c'est y remplacer l'acteur principal. (Voy. *Double*.)

DOUBLE CORDE, *s. f.* Manière de jeu sur le violon, laquelle consiste à toucher deux cordes à la fois faisant deux parties différentes. *La* double corde *fait souvent beaucoup d'effet. Il est difficile de jouer très-juste sur la* double corde.

DOUBLE CROCHE, *s. f.* Note de musique qui ne vaut que le quart d'une noire, ou la moitié d'une croche. Il faut par conséquent seize *doubles croches* pour une ronde ou pour une mesure à quatre temps. (Voy. *Mesure*, *Valeur des notes*.)

On peut voir la figure de la *double croche* liée ou détachée dans la figure 2 de la planche VII. Elle s'appelle *double croche* à cause du double crochet qu'elle porte à sa queue, et qu'il faut pourtant bien distinguer du double crochet proprement dit, qui fait le sujet de l'article suivant.

DOUBLE CROCHET, *s. m.* Signe d'abréviation qui marque la division des notes en doubles croches, comme le simple crochet marque leur division en croches simples. (Voy. *Crochet*. Voy. aussi la figure et l'effet du double crochet, fig. 1 de la planche VIII, à l'exemple B.)

DOUBLE EMPLOI, *s. m.* Nom donné par M. Rameau aux deux différentes manières dont on peut considérer et traiter l'accord de sous-

dominante; savoir, comme accord fondamental de sixte ajoutée, ou comme accord de grande sixte, renversé d'un accord fondamental de septième. En effet, ces deux accords portent exactement les mêmes notes, se chiffrent de même, s'emploient sur les mêmes cordes du ton; de sorte que souvent on ne peut discerner celui que l'auteur a voulu employer qu'à l'aide de l'accord suivant qui le sauve, et qui est différent dans l'un et dans l'autre cas.

Pour faire ce discernement, on considère le progrès diatonique des deux notes qui font la quinte et la sixte, et qui, formant entre elles un intervalle de seconde, sont l'une ou l'autre la dissonance de l'accord. Or ce progrès est déterminé par le mouvement de la basse. Si donc de ces deux notes la supérieure est dissonante, elle montera d'un degré dans l'accord suivant; l'inférieure restera en place, et l'accord sera une sixte ajoutée. Si c'est l'inférieure qui est dissonante, elle descendra dans l'accord suivant; la supérieure restera en place, et l'accord sera celui de grande sixte. (Voy. les deux cas du *double emploi*, pl. VIII, fig. 2.)

A l'egard du compositeur, l'usage qu'il peut faire du *double emploi* est de considérer l'accord qui le comporte sous une face pour y entrer, et sous l'autre pour en sortir; de sorte qu'y étant arrivé comme à un accord de sixte ajoutée, il le sauve comme un accord de grande sixte, et réciproquement.

M. d'Alembert a fait voir qu'un des principaux usages du *double emploi* est de pouvoir porter la succession diatonique de la gamme jusqu'à l'octave sans changer de mode, du moins en montant; car en descendant on en change. On trouvera (pl. VIII, fig. 3) l'exemple de cette gamme et de sa basse fondamentale. Il est évident, selon le système de M. Rameau, que toute la succession harmonique qui en résulte est dans le même ton; car on n'y emploie à la rigueur que les trois accords, de la tonique, de la dominante, et de la sous-dominante, ce dernier donnant par le *double emploi* celui de septième de la seconde note, qui s'emploie sur la sixième.

A l'égard de ce qu'ajoute M. d'Alembert dans ses *Élémens de musique* (p. 80), et qu'il répète dans l'*Encyclopédie* (art. *Double emploi*), savoir, que l'accord de septième *ré fa la ut*, quand même on le regarderoit comme renversé de *fa la ut ré*, ne peut être suivi de l'accord *ut mi sol ut*, je ne puis être de son avis sur ce point.

La preuve qu'il en donne est que la dissonance *ut* du premier accord ne peut être sauvée dans le second; et cela est vrai, puisqu'elle reste en place : mais dans cet accord de septième *ré fa la ut*, renversé de cet accord *fa la ut ré* de sixte ajoutée, ce n'est point *ut*, mais *ré* qui est la dissonance; laquelle par conséquent doit être sauvée en montant sur *mi*, comme elle fait réellement dans l'accord suivant; tellement que cette marche est forcée dans la basse même, qui de *ré* ne pourroit sans faute retourner à *ut*, mais doit monter à *mi* pour sauver la dissonance.

M. d'Alembert fait voir ensuite que cet accord *ré fa la ut*, précédé et suivi de celui de la tonique, ne peut s'autoriser par le double emploi;

Et cela est encore très-vrai, puisque cet accord, quoique chiffré d'un 7, n'est traité comme accord de septième ni quand on y entre ni quand on en sort, ou du moins qu'il n'est point nécessaire de le traiter comme tel, mais simplement comme un renversement de la sixte ajoutée, dont la dissonance est à la basse : sur quoi l'on ne doit pas oublier que cette dissonance ne se prépare jamais. Ainsi, quoique dans un tel passage il ne soit pas question du *double emploi*, que l'accord de septième n'y soit qu'apparent et impossible à sauver dans les règles, cela n'empêche pas que le passage ne soit bon et régulier, comme je viens de le prouver aux théoriciens, et comme je vais le prouver aux artistes par un exemple de ce passage, qui sûrement ne sera condamné d'aucun d'eux, ni justifié par aucune autre basse fondamentale que la mienne. (Voy. pl. IX, fig. 1.)

J'avoue que ce renversement de l'accord de sixte ajoutée, qui transporte la dissonance à la basse, a été blâmé par M. Rameau; cet auteur, prenant pour fondamental l'accord de septième qui en résulte, a mieux aimé faire descendre diatoniquement la basse fondamentale, et sauver une septième par une autre septième, que d'expliquer cette septième par un renversement. J'avois relevé cette erreur et beaucoup d'autres dans des papiers qui depuis longtemps avoient passé dans les mains de M. d'Alembert, quand il fit ses *Élémens de musique;* de sorte que ce n'est pas son sentiment que j'attaque, c'est le mien que je défends.

Au reste, on ne sauroit user avec trop de réserve du *double emploi;* et les plus grands maîtres sont les plus sobres à s'en servir.

DOUBLE FUGUE, *s. f.* On fait une *double fugue*, lorsqu'à la suite d'une fugue déjà annoncée on annonce une autre fugue d'un dessin tout différent; et il faut que cette seconde fugue ait sa réponse et ses rentrées ainsi que la première, ce qui ne peut guère se pratiquer qu'à quatre parties. (Voy. *Fugue.*) On peut avec plus de parties faire entendre à la fois un plus grand nombre encore de différentes fugues; mais la confusion est toujours à craindre, et c'est alors le chef-d'œuvre de l'art de les bien traiter. Pour cela il faut, dit M. Rameau, observer, autant qu'il est possible, de ne les faire entrer que l'une après l'autre; surtout la première fois, que leur progression soit renversée, qu'elles soient caractérisées différemment, et que, si elles ne peuvent être entendues ensemble, au moins une portion de l'une s'entende avec une portion de l'autre. Mais ces exercices pénibles sont plus faits pour les écoliers que pour les maîtres : ce sont les semelles de plomb qu'on attache aux pieds des jeunes coureurs, pour les faire courir plus légèrement quand ils en sont délivrés.

DOUBLE OCTAVE, *s. f.* Intervalle composé de deux octaves, qu'on appelle autrement *quinzième*, et que les Grecs appeloient *disdiapason*.

La *double octave* est en raison doublée de l'octave simple, et c'est le seul intervalle qui ne change pas de nom en se composant avec lui-même.

DOUBLE TRIPLE. Ancien nom de la triple de blanches ou de la mesure à trois pour deux, laquelle se bat à trois temps, et contient une

blanche pour chaque temps. Cette mesure n'est plus en usage qu'en France, où même elle commence à s'abolir.

Doux, *adj. pris adverbialement.* Ce mot en musique est opposé à *fort*, et s'écrit au-dessus des portées pour la musique françoise, et au-dessous pour l'italienne, dans les endroits où l'on veut faire diminuer le bruit, tempérer et radoucir l'éclat et la véhémence du son, comme dans les échos et dans les parties d'accompagnement. Les Italiens écrivent *dolce*, et plus communément *piano*, dans le même sens; mais leurs puristes en musique soutiennent que ces deux mots ne sont pas synonymes, et que c'est par abus que plusieurs auteurs les emploient comme tels. Ils disent que *piano* signifie simplement une modération de son, une diminution de bruit, mais que *dolce* indique, outre cela, une manière de jouer *più soave*, plus douce, plus liée, et répondant à peu près au mot *louré* des François.

Le *doux* a trois nuances qu'il faut bien distinguer; savoir, le *demi-jeu*, le *doux*, et le *très-doux*. Quelque voisines que paroissent être ces trois nuances, un orchestre entendu les rend très-sensibles et très-distinctes.

* Douzième, *s. f.* Intervalle composé de onze degrés conjoints, c'est-à-dire de douze sons diatoniques en comptant les deux extrêmes : c'est l'octave de la quinte. (Voy. *Quinte.*)

Toute corde sonore rend avec le son principal celui de la *douzième* plutôt que celui de la quinte, parce que cette *douzième* est produite par une aliquote de la corde entière qui est le tiers; au lieu que les deux tiers, qui donneroient la quinte, ne sont pas une aliquote de cette même corde.

Dramatique, *adj.* Cette épithète se donne à la musique imitative, propre aux pièces de théâtre qui se chantent, comme les opéras. On l'appelle aussi musique lyrique. (Voy. *Imitation.*)

Duo, *s. m.* Ce nom se donne en général à toute musique à deux parties; mais on en restreint aujourd'hui le sens à deux parties récitantes, vocales ou instrumentales, à l'exclusion des simples accompagnemens qui ne sont comptés pour rien. Ainsi l'on appelle *duo* une musique à deux voix, quoiqu'il y ait une troisième partie pour la basse continue, et d'autres pour la symphonie. En un mot, pour constituer un *duo*, il faut deux parties principales entre lesquelles le chant soit également distribué.

Les règles du *duo*, et en général de la musique à deux parties, sont les plus rigoureuses pour l'harmonie : on y défend plusieurs passages, plusieurs mouvemens qui seroient permis à un plus grand nombre de parties; car tel passage ou tel accord, qui plaît à la faveur d'un troisième ou d'un quatrième son, sans eux choqueroit l'oreille. D'ailleurs on ne seroit pas pardonnable de mal choisir, n'ayant que deux sons à prendre dans chaque accord. Ces règles étoient encore bien plus sévères autrefois; mais on s'est relâché sur tout cela dans ces derniers temps où tout le monde s'est mis à composer.

On peut envisager le *duo* sous deux aspects, savoir : simplement comme un chant à deux parties, tel, par exemple, que le premier ver-

du *Stabat* de Pergolèse, *duo* le plus parfait et le plus touchant qui soit sorti de la plume d'aucun musicien; ou comme partie de la musique imitative et théâtrale, tels que sont les *duos* des scènes d'opéra. Dans l'un et dans l'autre cas, le *duo* est de toutes les sortes de musique celle qui demande le plus de goût, de choix, et la plus difficile à traiter sans sortir de l'unité de mélodie. On me permettra de faire ici quelques observations sur le *duo* dramatique, dont les difficultés particulières se joignent à celles qui sont communes à tous les *duos*.

L'auteur[1] de la *Lettre sur l'opéra d'Omphale* a sensément remarqué que les *duos* sont hors de la nature dans la musique imitative; car rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain temps, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre; et quand cette supposition pourroit s'admettre en certain cas, ce ne seroit pas du moins dans la tragédie, où cette indécence n'est convenable ni à la dignité des personnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur suppose. Il n'y a donc que les transports d'une passion violente qui puissent porter deux interlocuteurs héroïques à s'interrompre l'un l'autre, à parler tous deux à la fois; et même, en pareil cas, il est très-ridicule que ces discours simultanés soient prolongés de manière à faire une suite chacun de leur côté.

Le premier moyen de sauver cette absurdité est donc de ne placer les *duos* que dans des situations vives et touchantes, où l'agitation des interlocuteurs les jette dans une sorte de délire capable de faire oublier aux spectateurs et à eux-mêmes ces bienséances théâtrales qui renforcent l'illusion dans les scènes froides, et la détruisent dans la chaleur des passions. Le second moyen est de traiter le plus qu'il est possible le *duo* en dialogue. Ce dialogue ne doit pas être phrasé, et divisé en grandes périodes comme celui du récitatif, mais formé d'interrogations, de réponses, d'exclamations vives et courtes, qui donnent occasion à la mélodie de passer alternativement et rapidement d'une partie à l'autre, sans cesser de former une suite que l'oreille puisse saisir. Une troisième attention est de ne pas prendre indifféremment pour sujets toutes les passions violentes, mais seulement celles qui sont susceptibles de la mélodie douce et un peu contrastée convenable au *duo*, pour en rendre le chant accentué et l'harmonie agréable. La fureur, l'emportement, marchent trop vite; on ne distingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, et le *duo* ne fait point effet. D'ailleurs ce retour perpétuel d'injures, d'insultes, conviendroit mieux à des bouviers qu'à des héros, et cela ressemble tout à fait aux fanfaronnades de gens qui veulent se faire plus de peur que de mal. Bien moins encore faut-il employer ces propos doucereux, d'*appas*, de *chaînes*, de *flammes*, jargon plat et froid que la passion ne connut jamais, et dont la bonne musique n'a pas plus besoin que la bonne poésie. L'instant d'une séparation, celui où l'un des deux amans va à la mort ou dans les bras d'un autre, le retour sincère d'un infidèle, le touchant combat d'une mère

1. Grimm. (Éd.)

et d'un fils voulant mourir l'un pour l'autre ; tous ces momens d'affliction où l'on ne laisse pas de verser des larmes délicieuses : voilà les vrais sujets qu'il faut traiter en *duo* avec cette simplicité de paroles qui convient au langage du cœur. Tous ceux qui ont fréquenté les théâtres lyriques savent combien ce seul mot *addio* peut exciter d'attendrissement et d'émotion dans tout un spectacle. Mais sitôt qu'un trait d'esprit ou un tour phrasé se laisse apercevoir, à l'instant le charme est détruit, et il faut s'ennuyer ou rire.

Voilà quelques-unes des observations qui regardent le poëte. A l'égard du musicien, c'est à lui de trouver un chant convenable au sujet, et distribué de telle sorte que, chacun des interlocuteurs parlant à son tour, toute la suite du dialogue ne forme qu'une mélodie, qui, sans changer de sujet, ou du moins sans altérer le mouvement, passe dans son progrès d'une partie à l'autre, sans cesser d'être une et sans enjamber. Les *duos* qui font le plus d'effet sont ceux des voix égales, parce que l'harmonie en est plus rapprochée ; et entre les voix egales celles qui font le plus d'effet sont les dessus, parce que leur diapason plus aigu se rend plus distinct, et que le son en est plus touchant. Aussi les *duos* de cette espèce sont-ils les seuls employés par les Italiens dans leurs tragédies ; et je ne doute pas que l'usage des castrati dans les rôles d'hommes ne soit dû en partie à cette observation. Mais quoiqu'il doive y avoir égalité entre les voix, et unité dans la mélodie, ce n'est pas à dire que les deux parties doivent être exactement semblables dans leur tour de chant ; car outre la diversité des styles qui leur convient, il est très-rare que la situation des deux acteurs soit si parfaitement la même qu'ils doivent exprimer leurs sentimens de la même manière : ainsi le musicien doit varier leur accent, et donner à chacun des deux le caractère qui peint le mieux l'état de son âme, surtout dans le récit alternatif.

Quand on joint ensemble les deux parties (ce qui doit se faire rarement et durer peu), il faut trouver un chant susceptible d'une marche par tierces ou par sixtes, dans lequel la seconde partie fasse son effet sans distraire de la première. (Voy. *Unité de mélodie*.) Il faut garder la dureté des dissonances, les sons perçans et renforcés, le *fortissimo* de l'orchestre, pour des instans de désordre et de transports où les acteurs, semblant s'oublier eux-mêmes, portent leur égarement dans l'âme de tout spectateur sensible, et lui font éprouver le pouvoir de l'harmonie sobrement ménagée : mais ces instans doivent être rares, courts, et amenés avec art. Il faut, par une musique douce et affectueuse, avoir déjà disposé l'oreille et le cœur à l'émotion, pour que l'une et l'autre se prêtent à ces ébranlemens violens, et il faut qu'ils passent avec la rapidité qui convient à notre foiblesse : car quand l'agitation est trop forte elle ne peut durer, et tout ce qui est au delà de la nature ne touche plus.

Comme je ne me flatte pas d'avoir pu me faire entendre partout assez clairement dans cet article, je crois devoir y joindre un exemple sur lequel le lecteur comparant mes idées pourra les concevoir plus aisément : il est tiré de l'*Olympiade* de M. Metastasio : les curieux feront

bien de chercher dans la musique du même opéra, par Pergolèse, comment ce premier musicien de son temps et du nôtre a traité ce *duo* dont voici le sujet.

Mégaclès, s'étant engagé à combattre pour son ami dans des jeux où le prix du vainqueur doit être la belle Aristée, retrouve dans cette même Aristée la maîtresse qu'il adore. Charmée du combat qu'il va soutenir et qu'elle attribue à son amour pour elle, Aristée lui dit à ce sujet les choses les plus tendres, auxquelles il répond non moins tendrement, mais avec le désespoir secret de ne pouvoir retirer sa parole, ni se dispenser de faire, aux dépens de tout son bonheur, celui d'un ami auquel il doit la vie. Aristée, alarmée de la douleur qu'elle lit dans ses yeux et que confirment ses discours équivoques et interrompus, lui témoigne son inquiétude; et Mégaclès, ne pouvant plus supporter à la fois son désespoir et le trouble de sa maîtresse, part sans s'expliquer, et la laisse en proie aux plus vives craintes. C'est dans cette situation qu'ils chantent le *duo* suivant.

MÉGACLÈS.
Mia vita.... addio.
Ne' giorni tuoi felici
Ricordati di me.

ARISTÉE.
Perchè così mi dici
Anima mia, perchè?

MÉGACLÈS.
Taci, bell' idol mio.

ARISTÉE.
Parla, mio dolce amor.

MÉGACLÈS.
(*Ensemble.*) Ah! che parlando, oh Dio!

ARISTÉE.
Ah! che tacendo,
Tu mi traffigi il cor!
(*A part.*)
Veggio languir chi adoro,
Ne intendo il suo languir!

MÉGACLÈS, *à part.*
Di gelosia mi moro,
E non lo posso dir!

TOUS DEUX, *ensemble.*
Chi mai provò di questo
Affanno più funesto,
Più barbaro dolor?

Bien que tout ce dialogue semble n'être qu'une suite de la scène, ce qui le rassemble en un seul *duo*, c'est l'unité de dessin par laquelle le musicien en réunit toutes les parties, selon l'intention du poëte.

A l'égard des *duos* bouffons qu'on emploie dans les intermèdes et autres opéras-comiques, ils ne sont pas communément à voix égales,

mais entre basse et dessus. S'ils n'ont pas le pathétique des *duos* tragiques, en revanche ils sont susceptibles d'une variété plus piquante, d'accens plus différens et de caractères plus marqués. Toute la gentillesse de la coquetterie, toute la charge des rôles à manteaux, tout le contraste des sottises de notre sexe et de la ruse de l'autre, enfin toutes les idées accessoires dont le sujet est susceptible; ces choses peuvent concourir toutes à jeter de l'agrément et de l'intérêt dans ces *duos*, dont les règles sont d'ailleurs les mêmes que des précédens en ce qui regarde le dialogue et l'unité de mélodie. Pour trouver un *duo* comique parfait à mon gré dans toutes ses parties, je ne quitterai point l'auteur immortel qui m'a fourni les deux autres exemples; mais je citerai le premier *duo* de *la Serva Padrona*, *Lo conosco a que gl' occhietti*, etc., et je le citerai hardiment comme un modèle de chant agréable, d'unité de mélodie, d'harmonie simple, brillante et pure, d'accent, de dialogue et de goût, auquel rien ne peut manquer, quand il sera bien rendu, que des auditeurs qui sachent l'entendre et l'estimer ce qu'il vaut.

DUPLICATION, *s. f.* Terme de plain-chant. L'intonation par *duplication* se fait par une sorte de périélèse, en doublant la pénultième note du mot qui termine l'intonation : ce qui n'a lieu que lorsque cette pénultième note est immédiatement au-dessous de la dernière. Alors la *duplication* sert à la marquer davantage, en manière de note sensible.

DUR, *adj.* On appelle ainsi tout ce qui blesse l'oreille par son âpreté. Il y a des voix *dures* et glapissantes, des instrumens aigres et *durs*, des compositions *dures*. La *dureté* du bécarre lui fit donner autrefois le nom de B *dur*. Il y a des intervalles *durs* dans la mélodie; tel est le progrès diatonique des trois tons, soit en montant, soit en descendant, et telles sont en général toutes les fausses relations. Il y a dans l'harmonie des accords *durs*, tels que sont le triton, la quinte superflue, et en général toutes les dissonances majeures. La *dureté* prodiguée révolte l'oreille et rend une musique désagréable; mais, ménagée avec art, elle sert au clair-obscur, et ajoute à l'expression.

## E

E *si mi*, E *la mi*, ou simplement E. Troisième son de la gamme de l'Arétin, que l'on appelle autrement *mi*. (Voy. *Gamme*.)

ECBOLÉ, ou *élévation*. C'étoit, dans les plus anciennes musiques grecques, une altération du genre enharmonique, lorsqu'une corde étoit accidentellement élevée de cinq dièses au-dessus de son accord ordinaire.

ÉCHELLE, *s. f.* C'est le nom qu'on a donné à la succession diatonique des sept notes, *ut ré mi fa sol la si*, de la gamme notée, parce que ces notes se trouvent rangées en manière d'échelons sur les portées de notre musique.

Cette énumération de tous les sons diatoniques de notre système, rangés par ordre, que nous appelons *échelle*, les Grecs, dans le leur, l'appeloient tétracorde, parce qu'en effet leur *échelle* n'étoit composée

quatre sons qu'ils répétoient de tétracorde en tétracorde, comme nous faisons d'octave en octave. (Voy. *Tétracorde.*)

Saint Grégoire fut, dit-on, le premier qui changea les tétracordes des anciens en un heptacorde ou système des sept notes, au bout desquelles commençant une autre octave, on trouve des sons semblables répétés dans le même ordre. Cette découverte est très-belle; et il semblera singulier que les Grecs, qui voyoient fort bien les propriétés de l'octave, aient cru, malgré cela, devoir rester attachés à leurs tétracordes. Grégoire exprima ces sept notes avec les sept premières lettres de l'alphabet latin. Gui Arétin donna des noms aux six premières; mais il négligea d'en donner un à la septième, qu'en France on a depuis appelée *si*, et qui n'a point encore d'autre nom que B *mi* chez la plupart des peuples de l'Europe.

Il ne faut pas croire que les rapports des tons et semi-tons dont l'*échelle* est composée soient des choses purement arbitraires, et qu'on eût pu par d'autres divisions tout aussi bonnes donner aux sons de cette *échelle* un ordre et des rapports différens. Notre système diatonique est le meilleur à certains égards, parce qu'il est engendré par les consonnances et par les différences qui sont entre elles. « Que l'on ait entendu plusieurs fois, dit M. Sauveur, l'accord de la quinte et celui de la quarte, on est porté naturellement à imaginer la différence qui est entre eux; elle s'unit et se lie avec eux dans notre esprit, et participe à leur agrément : voilà le ton majeur. Il en va de même du ton mineur, qui est la différence de la tierce mineure à la quarte, et du semi-ton majeur, qui est celle de la même quarte à la tierce majeure. » Or le ton majeur, le ton mineur, et le semi-ton majeur, voilà les degrés diatoniques dont notre *échelle* est composée selon les rapports suivans :

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Ton majeur. | Ton mineur. | Semi-ton majeur. | Ton majeur. | Ton mineur. | Ton majeur. | Semi-ton majeur. |
| *ut* | *ré* | *mi* | *fa* | *sol* | *la* | *si* | *ut.* |
| | $\frac{8}{9}$ | $\frac{9}{10}$ | $\frac{15}{16}$ | $\frac{8}{9}$ | $\frac{9}{10}$ | $\frac{8}{9}$ | $\frac{15}{16}$ |

Pour faire la preuve de ce calcul, il faut composer tous les rapports compris entre deux termes consonnans, et l'on trouvera que leur produit donne exactement le rapport de la consonnance; et si l'on réunit tous les termes de l'*échelle*, on trouvera le rapport total en raison sous-double, c'est-à-dire comme 1 est à 2; ce qui est en effet le rapport exact des deux termes extrêmes, c'est-à-dire de l'*ut* à son octave.

L'*échelle* qu'on vient de voir est celle qu'on nomme naturelle ou diatonique; mais les modernes, divisant ses degrés en d'autres intervalles plus petits, en ont tiré une autre *échelle*, qu'ils ont appelée *échelle* semi-tonique ou chromatique, parce qu'elle procède par semitons.

## ÉCHELLE.

Pour former cette *échelle* on n'a fait que partager en deux intervalles égaux, ou supposés tels, chacun des cinq tons entiers de l'octave, sans distinguer le ton majeur du ton mineur; ce qui, avec les deux semi-tons majeurs qui s'y trouvoient déjà, fait une succession de douze semi-tons sur treize sons consécutifs d'une octave à l'autre.

L'usage de cette *échelle* est de donner les moyens de moduler sur telle note qu'on veut choisir pour fondamentale, et de pouvoir non-seulement faire sur cette note un intervalle quelconque, mais y établir une *échelle* diatonique semblable à l'*échelle* diatonique de l'*ut*. Tant qu'on s'est contenté d'avoir pour tonique une note de la gamme prise à volonté, sans s'embarrasser si les sons par lesquels devoit passer la modulation étoient avec cette note et entre eux dans les rapports convenables, l'*échelle* semi-tonique étoit peu nécessaire: quelque *fa* dièse, quelque *si* bémol, composoient ce qu'on appeloit les *feintes* de la musique : c'étoient seulement deux touches à ajouter au clavier diatonique. Mais, depuis qu'on a cru sentir la nécessité d'établir entre les divers tons une similitude parfaite, il a fallu trouver des moyens de transporter les mêmes chants et les mêmes intervalles plus haut ou plus bas, selon le ton que l'on choisissoit. L'*échelle* chromatique est donc devenue d'une nécessité indispensable; et c'est par son moyen qu'on porte un chant sur tel degré du clavier que l'on veut choisir, et qu'on le rend exactement sur cette nouvelle position, tel qu'il peut avoir été imaginé pour une autre.

Ces cinq sons ajoutés ne forment pas dans la musique de nouveaux degrés, mais ils se marquent tous sur le degré le plus voisin par un bémol si le degré est plus haut, par un dièse s'il est plus bas; et la note prend toujours le nom du degré sur lequel elle est placée. (Voy. *Bémol* et *Dièse*.)

Pour assigner maintenant les rapports de ces nouveaux intervalles, il faut savoir que les deux parties ou semi-tons qui composent le ton majeur sont dans les rapports de 15 à 16, et de 128 à 135, et que les deux qui composent aussi le ton mineur sont dans les rapports de 15 à 16, et de 24 à 25 : de sorte qu'en divisant toute l'octave selon l'*échelle* semi-tonique, on en a tous les termes dans les rapports exprimés dans la planche XXI (fig. 1).

Mais il faut remarquer que cette division, tirée de M. Malcolm, paroît à bien des égards manquer de justesse. Premièrement, les semi-tons, qui doivent être mineurs, y sont majeurs, et celui du *sol* dièse au *la*, qui doit être majeur, y est mineur. En second lieu, plusieurs tierces majeures, comme celle du *la* à l'*ut* dièse et du *mi* au *sol* dièse, y sont trop fortes d'un comma; ce qui doit les rendre insupportables : enfin le semi-ton moyen, y étant substitué au semi-ton maxime, donne des intervalles faux partout où il est employé. Sur quoi l'on ne doit pas oublier que ce semi-ton moyen est plus grand que le majeur même, c'est-à-dire moyen entre le maxime et le majeur. (Voy. *Semi-ton*.)

Une division meilleure et plus naturelle seroit donc de partager le ton majeur en deux semi-tons, l'un mineur de 24 à 25, et

quarte maxime de 25 à 27, laissant le ton mineur divisé en deux semi-tons, l'un majeur et l'autre mineur, comme dans la table ci-dessus.

Il y a encore deux autres *échelles* semi-toniques, qui viennent de deux autres manières de diviser l'octave par semi-tons.

La première se fait en prenant une moyenne harmonique ou arithmétique entre les deux termes du ton majeur, et une autre entre ceux du ton mineur qui divise l'un et l'autre ton en deux semi-tons presque égaux : ainsi le ton majeur $\frac{8}{9}$ est divisé en $\frac{16}{17}$ et $\frac{17}{18}$ arithmétiquement, les nombres représentant les longueurs des cordes; mais quand ils représentent les vibrations, les longueurs des cordes sont réciproques et en proportion harmonique comme 1 $\frac{16}{17}$ $\frac{8}{9}$; ce qui met le plus grand semi-ton au grave.

De la même manière le ton mineur $\frac{9}{10}$ se divise arithmétiquement en deux semi-tons $\frac{18}{19}$ et $\frac{19}{20}$, ou réciproquement 1 $\frac{18}{19}$ $\frac{9}{10}$ : mais cette dernière division n'est pas harmonique.

Toute l'octave ainsi calculée donne les rapports exprimés dans la planche XXI (fig. 2).

M. Salmon rapporte, dans les *Transactions philosophiques*, qu'il a fait devant la Société royale une expérience de cette *échelle* sur des cordes divisées exactement selon ces proportions, et qu'elles furent parfaitement d'accord avec d'autres instrumens touchés par les meilleures mains. M. Malcolm ajoute qu'ayant calculé et comparé ces rapports, il en trouva un plus grand nombre de faux dans cette *échelle* que dans la précédente, mais que les erreurs étoient considérablement moindres; ce qui fait compensation.

Enfin l'autre *échelle* semi-tonique est celle des aristoxéniens, dont le P. Mersenne a traité fort au long, et que M. Rameau a tenté de renouveler dans ces derniers temps. Elle consiste à diviser géométriquement l'octave, par onze moyennes proportionnelles, en douze semi-tons parfaitement égaux. Comme les rapports n'en sont pas rationnels, je ne donnerai point ici ces rapports, qu'on ne peut exprimer que par la formule même, ou par les logarithmes des termes de la progression entre les extrêmes 1 et 2. (Voy. *Tempérament*.)

Comme au genre diatonique et au chromatique les harmonistes en ajoutent un troisième, savoir, l'enharmonique, ce troisième genre doit avoir aussi son *échelle*, du moins par supposition : car, quoique les intervalles vraiment enharmoniques n'existent point dans notre clavier, il est certain que tout passage enharmonique les suppose, et que l'esprit, corrigeant sur ce point la sensation de l'oreille, ne passe alors d'une idée à l'autre qu'à la faveur de cet intervalle sous-entendu. Si chaque ton étoit exactement composé de deux semi-tons mineurs, tout intervalle enharmonique seroit nul, et ce genre n'existeroit pas; mais comme un ton mineur même contient plus de deux semi-tons mineurs, le complément de la somme de ces deux semi-tons au ton, c'est-à-dire l'espace qui reste entre le dièse de la note inférieure et le bémol de la supérieure, est précisément l'intervalle enharmonique appelé communément quart de ton. Ce quart de ton est de deux espèces; savoir,

l'enharmonique majeur et l'enharmonique mineur, dont on trouvera les rapports au mot *Quart de ton*.

Cette explication doit suffire à tout lecteur pour concevoir aisément l'*échelle* enharmonique que j'ai calculée et insérée dans la planche XXI (fig. 3). Ceux qui chercheront de plus grands éclaircissemens sur ce point pourront lire le mot *Enharmonique*.

ÉCHO, *s. m.* Son renvoyé ou réfléchi par un corps solide, et qui par là se répète et se renouvelle à l'oreille. Ce mot vient du grec ἦχος, son.

On appelle aussi *écho* le lieu où la répétition se fait entendre.

On distingue les *échos* pris en ce sens en deux espèces, savoir :

1° L'*écho simple*, qui ne répète la voix qu'une fois; et 2° l'*écho double* ou *multiple*, qui répète les mêmes sons deux ou plusieurs fois.

Dans les *échos* simples, il y en a de toniques, c'est-à-dire qui ne répètent que le son musical et soutenu; et d'autres syllabiques, qui répètent aussi la voix parlante.

On peut tirer parti des *échos* multiples pour former des accords et de l'harmonie avec une seule voix, en faisant entre la voix et l'*écho* une espèce de canon dont la mesure doit être réglée sur le temps qui s'écoule entre les sons prononcés et les mêmes sons répétés. Cette manière de faire un concert à soi tout seul devroit, si le chanteur étoit habile et l'*écho* vigoureux, paroître étonnante et presque magique aux auditeurs non prévenus.

Le nom d'*écho* se transporte en musique à ces sortes d'airs ou de pièces dans les lesquelles, à l'imitation de l'*écho*, l'on répète de temps en temps et fort doux un certain nombre de notes. C'est sur l'orgue qu'on emploie le plus communément cette manière de jouer, à cause de la facilité qu'on a de faire des *échos* sur le positif; on peut faire aussi des *échos* sur le clavecin au moyen du petit clavier.

L'abbé Brossard dit qu'on se sert quelquefois du mot *écho* en la place de celui de *doux* ou *piano*, pour marquer qu'il faut adoucir la voix ou le son de l'instrument, comme pour faire un *écho*. Cet usage ne subsiste plus.

ÉCHOMÈTRE, *s. m.* Espèce d'échelle graduée, ou de règle divisée en plusieurs parties, dont on se sert pour mesurer la durée ou longueur des sons, pour déterminer leurs valeurs diverses, et même les rapports de leurs intervalles.

Ce mot vient du grec ἦχος, son, et de μέτρον, mesure.

Je n'entreprendrai pas la description de cette machine, parce qu'on n'en fera jamais aucun usage, et qu'il n'y a de bon *échomètre* qu'une oreille sensible et une longue habitude de la musique. Ceux qui voudront en savoir là-dessus davantage peuvent consulter le mémoire de M. Sauveur, inséré dans ceux de l'Académie des sciences, année 1701 : ils y trouveront deux échelles de cette espèce, l'une de M. Sauveur, et l'autre de M. Loulié. (Voy. aussi l'article *Chronomètre*.)

ECLYSE, *s. f.* Abaissement. C'étoit, dans les plus anciennes musiques grecques, une altération dans le genre enharmonique, lorsqu'une corde étoit accidentellement abaissée de trois dièses au-dessous

son accord ordinaire. Ainsi l'*éclyse* étoit le contraire du *spondéasme*.

Ecmèle, *adj.* Les sons *ecmèles* étoient, chez les Grecs, ceux de la voix inappréciable ou parlante, qui ne peut fournir de mélodie, par opposition aux sons *emmèles* ou musicaux.

Effet, *s. m.* Impression agréable et forte que produit une excellente musique sur l'oreille et l'esprit des écoutans : ainsi le seul mot *effet* signifie en musique un grand et bel *effet;* et non-seulement on dira d'un ouvrage qu'il fait de l'*effet*, mais on y distinguera sous le nom de *choses d'effet* toutes celles où la sensation produite paroît supérieure aux moyens employés pour l'exciter.

Une longue pratique peut apprendre à connoître sur le papier les choses d'*effet;* mais il n'y a que le génie qui les trouve. C'est le défaut des mauvais compositeurs et de tous les commençans d'entasser parties sur parties, instrumens sur instrumens, pour trouver l'*effet* qui les fuit, et d'ouvrir, comme disoit un ancien, une grande bouche pour souffler dans une petite flûte. Vous diriez, à voir leurs partitions si chargées, si hérissées, qu'ils vont vous surprendre par des *effets* prodigieux; et si vous êtes surpris en écoutant tout cela, c'est d'entendre une petite musique maigre, chétive, confuse, sans *effet*, et plus propre à étourdir les oreilles qu'à les remplir. Au contraire, l'œil cherche sur les partitions des grands maîtres ces *effets* sublimes et ravissans que produit leur musique exécutée. C'est que les menus détails sont ignorés ou dédaignés du vrai génie, qu'il ne vous amuse point par des foules d'objets petits et puérils, mais qu'il vous émeut par de grands *effets*, et que la force et la simplicité réunies forment toujours son caractère.

Égal, *adj.* Nom donné par les Grecs au système d'Aristoxène, parce que cet auteur divisoit généralement chacun de ses tétracordes en trente parties égales, dont il assignoit ensuite un certain nombre à chacune des trois divisions du tétracorde, selon le genre et l'espèce du genre qu'il vouloit établir. (Voy. *Genre*, *Système.*)

Élégie, sorte de nome pour les flûtes, inventé, dit-on, par Sacadas, Argien.

Élévation, *s. f. Arsis.* L'*élévation* de la main ou du pied, en battant la mesure, sert à marquer le temps foible, et s'appelle proprement *levé :* c'étoit le contraire chez les anciens. L'*élévation* de la voix en chantant, c'est le mouvement par lequel on la porte à l'aigu.

Éline. Nom donné par les Grecs à la chanson des tisserands. (Voy. *Chanson.*)

Emmèle, *adjectif.* Les sons *emmèles* étoient chez les Grecs ceux de la voix distincte, chantante et appréciable, qui peuvent donner une mélodie.

Endématie, *s. f.* C'étoit l'air d'une sorte de danse particulière aux Argiens.

Enharmonique, *adj. pris. subst.* Un des trois genres de la musique des Grecs, appelé aussi très-fréquemment *harmonie* par Aristoxène et ses sectateurs.

Ce genre résultoit d'une division particulière du tétracorde, selon laquelle l'intervalle qui se trouve entre le lichanos ou la troisième corde, et la mèse ou la quatrième, étant d'un diton ou d'une tierce majeure, il ne restoit, pour achever le tétracorde au grave, qu'un semi-ton à partager entre deux intervalles, savoir, de l'hypate à la parhypate, et de la parhypate au lichanos. Nous expliquerons au mot *Genre* comment se faisoit cette division.

Le genre *enharmonique* étoit le plus doux des trois, au rapport d'Aristide Quintilien : il passoit pour très-ancien, et la plupart des auteurs en attribuoient l'invention à Olympe, Phrygien. Mais son tétracorde, ou plutôt son diatessaron de ce genre, ne contenoit que trois cordes, qui formoient entre elles deux intervalles incomposés, le premier d'un semi-ton, et l'autre d'une tierce majeure; et de ces deux seuls intervalles, répétés de tétracorde en tétracorde, résultoit alors tout le genre *enharmonique.* Ce ne fut qu'après Olympe qu'on s'avisa d'insérer, à l'imitation des autres genres, une quatrième corde entre les deux premières, pour faire la division dont je viens de parler. On en trouvera les rapports selon les systèmes de Ptolémée et d'Aristoxène (pl. XXIII, fig. 1).

Ce genre si merveilleux, si admiré des anciens, et, selon quelques-uns, le premier trouvé des trois, ne demeura pas longtemps en vigueur : son extrême difficulté le fit bientôt abandonner à mesure que l'art gagnoit des combinaisons en perdant de l'énergie, et qu'on suppléoit à la finesse de l'oreille par l'agilité des doigts. Aussi Plutarque reprend-il vivement les musiciens de son temps d'avoir perdu le plus beau des trois genres, et d'oser dire que les intervalles n'en sont pas sensibles; comme si tout ce qui échappe à leurs sens grossiers, ajoute ce philosope, devoit être hors de la nature.

Nous avons aujourd'hui une sorte de genre *enharmonique* entièrement différent de celui des Grecs : il consiste, comme les deux autres, dans une progression particulière de l'harmonie, qui engendre dans la marche des parties des intervalles *enharmoniques*, en employant à la fois ou successivement entre deux notes qui sont à un ton l'une de l'autre le bémol de la supérieure et le dièse de l'inférieure. Mais quoique, selon la rigueur des rapports, ce dièse et ce bémol dussent former un intervalle entre eux (voy. *Échelle* et *Quart de ton*), cet intervalle se trouve nul au moyen du tempérament qui, dans le système établi, fait servir le même son à deux usages; ce qui n'empêche pas qu'un tel passage ne produise, par la force de la modulation et de l'harmonie, une partie de l'effet qu'on cherche dans les transitions *enharmoniques*.

Comme ce genre est assez peu connu, et que nos auteurs se sont contentés d'en donner quelques notions trop succinctes, je crois devoir l'expliquer un peu plus au long.

Il faut remarquer d'abord que l'accord de septième diminuée est le seul sur lequel on puisse pratiquer des passages vraiment *enharmoniques*, et cela en vertu de cette propriété singulière qu'il a de diviser l'octave entière en quatre intervalles égaux. Qu'on prenne dans les

[illegible] sons qui composent cet accord celui qu'on voudra pour fondamental, on trouvera toujours également que les trois autres sons forment sur celui-ci un accord de septième diminuée. Or le son fondamental de l'accord de septième diminuée est toujours une note sensible, de sorte que, sans rien changer à cet accord, on peut, par une manière de double ou de quadruple emploi, le faire servir successivement sur quatre différentes fondamentales, c'est-à-dire sur quatre différentes notes sensibles.

Il suit de là que ce même accord, sans rien changer ni à l'accompagnement ni à la basse, peut porter quatre noms différens, et par conséquent se chiffrer de quatre différentes manières : savoir, d'un 7 ♭ sous le nom de septième diminuée; d'un $\substack{6\\5}$ × sous le nom de sixte majeure et fausse quinte; d'un × $\substack{4\\\flat}$ sous le nom de tierce mineure et triton; et enfin d'un × 2 sous le nom de seconde superflue. Bien entendu que la clef doit être censée armée différemment, selon les tons où l'on est supposé être.

Voilà donc quatre manières de sortir d'un accord de septième diminuée en se supposant successivement dans quatre accords différens; car la marche fondamentale et naturelle du son qui porte un accord de septième diminuée est de se résoudre sur la tonique du mode mineur, dont il est la note sensible.

Imaginons maintenant l'accord de septième diminuée sur *ut* dièse note sensible. Si je prends la tierce *mi* pour fondamentale, elle deviendra note sensible à son tour, et annoncera par conséquent le mode mineur de *fa;* or, cet *ut* dièse reste bien dans l'accord de *mi* note sensible, mais c'est en qualité de *ré* bémol, c'est-à-dire de sixième note du ton, et de septième diminuée de la note sensible : ainsi cet *ut* dièse, qui, comme note sensible, étoit obligé de monter dans le ton de *ré*, devenu *ré* bémol dans le ton de *fa*, est obligé de descendre comme septième diminuée : voilà une transition *enharmonique*. Si, au lieu de la tierce, on prend, dans le même accord d'*ut* dièse, la fausse quinte *sol* pour nouvelle note sensible, l'*ut* dièse deviendra encore *ré* bémol, en qualité de quatrième note : autre passage *enharmonique*. Enfin, si l'on prend pour note sensible la septième diminuée elle-même, au lieu de *si* bémol, il faudra nécessairement la considérer comme *la* dièse : ce qui fait un troisième passage *enharmonique* sur le même accord.

A la faveur de ces quatre différentes manières d'envisager successivement le même accord, on passe d'un ton à un autre qui en paroît fort éloigné; on donne aux parties des progrès différens de celui qu'elles auroient dû avoir en premier lieu, et ces passages ménagés à propos sont capables non-seulement de surprendre, mais de ravir l'auditeur, quand ils sont bien rendus.

Une autre source de variété dans le même genre se tire des différentes manières dont on peut résoudre l'accord qui l'annonce; car, quoique la modulation la plus naturelle soit de passer de l'accord de septième diminuée sur la note sensible à celui de la tonique en mode mineur, on peut, en substituant la tierce majeure à la mineure, rendre

le mode majeur, et même y ajouter la septième pour changer cette tonique en dominante, et passer ainsi dans un autre ton. A la faveur de ces diverses combinaisons réunies, on peut sortir de l'accord en douze manières; mais de ces douze, il n'y en a que neuf qui, donnant la conversion du dièse en bémol ou réciproquement, soient véritablement *enharmoniques*, parce que dans les trois autres on ne change point de note sensible; encore dans ces neuf diverses modulations n'y a-t-il que trois diverses notes sensibles, chacune desquelles se résout par trois passages différens; de sorte qu'à bien prendre la chose, on ne trouve sur chaque note sensible que trois vrais passages *enharmoniques* possibles, tous les autres n'étant point réellement *enharmoniques*, ou se rapportant à quelqu'un des trois premiers. (Voy. pl. XXI, fig. 4, un exemple de tous ces passages.)

A l'imitation des modulations du genre diatonique, on a plusieurs fois essayé de faire des morceaux entiers dans le genre *enharmonique*, et, pour donner une sorte de règle aux marches fondamentales de ce genre, on l'a divisé en *diatonique-enharmonique*, qui procède par une succession de semi-tons majeurs, et en *chromatique-enharmonique*, qui procède par une succession de semi-tons mineurs.

Le chant de la première espèce est *diatonique*, parce que les semi-tons y sont majeurs; et il est *enharmonique*, parce que deux semi-tons majeurs de suite forment un ton trop fort d'un intervalle *enharmonique*. Pour former cette espèce de chant, il faut faire une basse qui descende de quarte et monte de tierce majeure alternativement. Une partie du trio des Parques de l'opéra d'*Hippolyte* est dans ce genre; mais il n'a jamais pu être exécuté à l'Opéra de Paris, quoique M. Rameau assure qu'il l'avoit été ailleurs par des musiciens de bonne volonté, et que l'effet en fut suprenant.

Le chant de la seconde espèce est *chromatique*, parce qu'il procède par semi-tons mineurs; il est *enharmonique*, parce que les deux semi-tons mineurs consécutifs forment un ton trop foible d'un intervalle *enharmonique*. Pour former cette espèce de chant, il faut faire une basse fondamentale qui descende de tierce mineure et monte de tierce majeure alternativement. M. Rameau nous apprend qu'il avoit fait dans ce genre de musique un tremblement de terre dans l'opéra des *Indes galantes*, mais qu'il fut si mal servi qu'il fut obligé de le changer en une musique commune. (Voy. les *Élémens de musique* de M. d'Alembert, p. 91, 92, 93 et 166.)

Malgré les exemples cités et l'autorité de M. Rameau, je crois devoir avertir les jeunes artistes que l'*enharmonique-diatonique* et l'*enharmonique-chromatique* me paroissent tous deux à rejeter comme genre: et je ne puis croire qu'une musique modulée de cette manière, même avec la plus parfaite exécution, puisse jamais rien valoir. Mes raisons sont que les passages brusques d'une idée à une autre idée extrêmement éloignée y sont si fréquens, qu'il n'est pas possible à l'esprit de suivre ces transactions avec autant de rapidité que la musique les présente; que l'oreille n'a pas le temps d'apercevoir le rapport très-secret et très-composé des modulations, ni de sous-entendre les intervalles

[illegible]és; qu'on ne trouve plus dans de pareilles successions ombre de [illegible] de mode; qu'il est également impossible de retenir celui d'où [illegible] sort, ni de prévoir celui où l'on va; et qu'au milieu de tout cela l'on ne sait plus du tout où l'on est. L'*enharmonique* n'est qu'un passage inattendu dont l'étonnante impression se fait fortement et dure longtemps; passage que par conséquent on ne doit pas trop brusquement ni trop souvent répéter, de peur que l'idée de la modulation ne se trouble et ne se perde entièrement; car sitôt qu'on n'entend que des accords isolés qui n'ont plus de rapport sensible et de fondement commun, l'harmonie n'a plus aussi d'union ni de suite apparente, et l'effet qui en résulte n'est qu'un vain bruit sans liaison et sans agrément. Si M. Rameau, moins occupé de calculs inutiles, eût mieux étudié la métaphysique de son art, il est à croire que le feu naturel de ce savant artiste eût produit des prodiges, dont le germe étoit dans son génie, mais que ses préjugés ont toujours étouffé.

Je ne crois pas même que les simples transitions *enharmoniques* puissent jamais bien réussir ni dans les chœurs ni dans les airs, parce que chacun de ces morceaux forme un tout où doit régner l'unité, et dont les parties doivent avoir entre elles une liaison plus sensible que ce genre ne peut la marquer.

Quel est donc le vrai lieu de l'*enharmonique?* C'est, selon moi, le récitatif obligé. C'est dans une scène sublime et pathétique où la voix doit multiplier et varier les inflexions musicales à l'imitation de l'accent grammatical, oratoire, et souvent inappréciable; c'est, dis-je, dans une telle scène que les transitions *enharmoniques* sont bien placées, quand on sait les ménager pour les grandes expressions, et les affermir, pour ainsi dire, par des traits de symphonie qui suspendent la parole et renforcent l'expression. Les Italiens, qui font un usage admirable de ce genre, ne l'emploient que de cette manière. On peut voir dans le premier récitatif de l'*Orphée* de Pergolèse un exemple frappant et simple des effets que ce grand musicien sut tirer de l'*enharmonique*, et comment, loin de faire une modulation dure, ces transitions, devenues naturelles et faciles à entonner, donnent une douceur énergique à toute la déclamation.

J'ai déjà dit que notre genre *enharmonique* est entièrement différent de celui des anciens; j'ajouterai que, quoique nous n'ayons point comme eux d'intervalles *enharmoniques* à entonner, cela n'empêche pas que l'*enharmonique* moderne ne soit d'une exécution plus difficile que le leur. Chez les Grecs les intervalles *enharmoniques*, purement mélodieux, ne demandoient ni dans le chanteur ni dans l'écoutant aucun changement d'idées, mais seulement une grande délicatesse d'organe; au lieu qu'à cette même délicatesse il faut joindre encore, dans notre musique, une connoissance exacte et un sentiment exquis des métamorphoses harmoniques les plus brusques et les moins naturelles: car si l'on n'entend pas la phrase, on ne sauroit donner aux mots le ton qui leur convient, ni chanter juste dans un système harmonieux, si l'on ne sent l'harmonie.

Ensemble, *adv. souvent pris substantivement.* Je ne m'arrêterai

point à l'explication de ce mot pris pour le rapport convenable de toutes les parties d'un ouvrage entre elles et avec le tout, parce que c'est un sens qu'on lui donne rarement en musique. Ce n'est guère qu'à l'exécution que ce terme s'applique, lorsque les concertans sont si parfaitement d'accord, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, qu'ils semblent être tous animés d'un même esprit, et que l'exécution rend fidèlement à l'oreille tout ce que l'œil voit sur la partition.

L'*ensemble* ne dépend pas seulement de l'habileté avec laquelle chacun lit sa partie, mais de l'intelligence avec laquelle il en sent le caractère particulier et la liaison avec le tout, soit pour phraser avec exactitude, soit pour suivre la précision des mouvemens, soit pour saisir le moment et les nuances des *fort* et des *doux*, soit enfin pour ajouter aux ornemens marqués ceux qui sont si nécessairement supposés par l'auteur, qu'il n'est permis à personne de les omettre. Les musiciens ont beau être habiles, il n'y a d'*ensemble* qu'autant qu'ils ont l'intelligence de la musique qu'ils exécutent, et qu'ils s'entendent entre eux : car il seroit impossible de mettre un parfait *ensemble* dans un concert de sourds, ni dans une musique dont le style serait parfaitement étranger à ceux qui l'exécutent. Ce sont surtout les maîtres de musique, conducteurs et chefs d'orchestre, qui doivent guider, ou retenir, ou presser les musiciens pour mettre partout l'*ensemble;* et c'est ce que fait toujours un bon premier violon par une certaine charge d'exécution qui en imprime fortement le caractère dans toutes les oreilles. La voix récitante est assujettie à la basse et à la mesure; le premier violon doit écouter et suivre la voix; la symphonie doit écouter et suivre le premier violon; enfin le clavecin, qu'on suppose tenu par le compositeur, doit être le véritable et premier guide de tout.

En général, plus le style, les périodes, les phrases, la mélodie et l'harmonie ont de caractère, plus l'*ensemble* est facile à saisir, parce que la même idée imprimée vivement dans tous les esprits préside à toute l'exécution. Au contraire, quand la musique ne dit rien, et qu'on n'y sent qu'une suite de notes sans liaison, il n'y a point de tout auquel chacun rapporte sa partie, et l'exécution va toujours mal. Voilà pourquoi la musique françoise n'est jamais *ensemble*.

ENTONNER, *v. a.* C'est, dans l'exécution d'un chant, former avec justesse les sons et les intervalles qui sont marqués; ce qui ne peut guère se faire qu'à l'aide d'une idée commune à laquelle doivent se rapporter ces sons et ces intervalles, savoir, celle du ton et du mode où ils sont employés; d'où vient peut-être le mot *entonner :* on peut aussi l'attribuer à la marche diatonique, marche qui paroît la plus commode et la plus naturelle à la voix. Il y a plus de difficultés à *entonner* des intervalles plus grands ou plus petits, parce qu'alors la glotte se modifie par des rapports trop grands dans le premier cas, ou trop composés dans le second.

*Entonner* est encore commencer le chant d'une hymne, d'un psaume, d'une antienne, pour donner le ton à tout le chœur. Dans l'Église catholique, c'est, par exemple, l'officiant qui *entonne* le *Te Deum;* dans nos temples, c'est le chantre qui *entonne* les psaumes.

**ENTR'ACTE**, *s. m.* Espace de temps qui s'écoule entre la fin d'un acte d'opéra et le commencement de l'acte suivant, et durant lequel la représentation est suspendue, tandis que l'action est supposée se continuer ailleurs. L'orchestre remplit cet espace en France par l'exécution d'une symphonie qui porte aussi le nom d'*entr'acte*.

Il ne paroît pas que les Grecs aient jamais divisé leurs drames par actes, ni par conséquent connu les *entr'actes*.

La représentation n'étoit point suspendue sur leurs théâtres depuis le commencement de la pièce jusqu'à la fin. Ce furent les Romains qui, moins épris du spectacle, commencèrent les premiers à le partager en plusieurs parties, dont les intervalles offroient du relâche à l'attention des spectateurs; et cet usage s'est continué parmi nous.

Puisque l'*entr'acte* est fait pour suspendre l'attention et reposer l'esprit du spectateur, le théâtre doit rester vide, et les intermèdes dont on le remplissoit autrefois formoient une interruption de très-mauvais goût, qui ne pouvoit manquer de nuire à la pièce en faisant perdre le fil de l'action. Cependant Molière lui-même ne vit point cette vérité si simple, et les *entr'actes* de sa dernière pièce étoient remplis par des intermèdes. Les François, dont les spectacles ont plus de raison que de chaleur, et qui n'aiment pas qu'on les tienne longtemps en silence, ont depuis lors réduit les *entr'actes* à la simplicité qu'ils doivent avoir, et il est à désirer, pour la perfection des théâtres, qu'en cela leur exemple soit suivi partout.

Les Italiens, qu'un sentiment exquis guide souvent mieux que le raisonnement, ont proscrit la danse de l'action dramatique (voy. *Opéra*); mais, par une inconséquence qui naît de la trop grande durée qu'ils veulent donner au spectacle, ils remplissent les *entr'actes* des ballets qu'ils bannissent de la pièce; et s'ils évitent l'absurdité de la double imitation, ils donnent dans celle de la transposition de scène, et, promenant ainsi le spectateur d'objet en objet, lui font oublier l'action principale, perdre l'intérêt, et, pour lui donner le plaisir des yeux, lui ôtent celui du cœur. Ils commencent pourtant à sentir le défaut de ce monstrueux assemblage; et après avoir déjà presque chassé les intermèdes des *entr'actes*, sans doute ils ne tarderont pas d'en chasser encore la danse, et de la réserver, comme il convient, pour en faire un spectacle brillant et isolé à la fin de la grande pièce.

Mais quoique le théâtre reste vide dans l'*entr'acte*, ce n'est pas à dire que la musique doive être interrompue; car à l'Opéra, où elle fait une partie de l'existence des choses, le sens de l'ouïe doit avoir une telle liaison avec celui de la vue, que tant qu'on voit le lieu de la scène on entende l'harmonie qui en est supposée inséparable, afin que son concours ne paroisse ensuite étranger ni nouveau sous le chant des acteurs.

La difficulté qui se présente à ce sujet est de savoir ce que le musicien doit dicter à l'orchestre quand il ne se passe plus rien sur la scène : car si la symphonie, ainsi que toute la musique dramatique, n'est qu'une imitation continuelle, que doit-elle dire quand personne ne parle? que doit-elle faire quand il n'y a plus d'action? Je réponds

à cela que, quoique le théâtre soit vide, le cœur des spectateurs ne l'est pas; il a dû leur rester une forte impression de ce qu'ils viennent de voir et d'entendre. C'est à l'orchestre à nourrir et soutenir cette impression durant l'*entr'acte*, afin que le spectateur ne se trouve pas au début de l'acte suivant aussi froid qu'il l'étoit au commencement de la pièce, et que l'intérêt soit, pour ainsi dire, lié dans son âme comme les événemens le sont dans l'action représentée. Voilà comment le musicien ne cesse jamais d'avoir un objet d'imitation ou dans la situation des personnages, ou dans celle des spectateurs. Ceux-ci, n'entendant jamais sortir de l'orchestre que l'expression des sentimens qu'ils éprouvent, s'identifient, pour ainsi dire, avec ce qu'ils entendent, et leur état est d'autant plus délicieux qu'il règne un accord plus parfait entre ce qui frappe leurs sens et ce qui touche leur cœur.

L'habile musicien tire encore de son orchestre un autre avantage pour donner à la représentation tout l'effet qu'elle peut avoir, en amenant par degrés le spectateur oisif à la situation d'âme la plus favorable à l'effet des scènes qu'il va voir dans l'acte suivant.

La durée de l'*entr'acte* n'a pas de mesure fixe, mais elle est supposée plus ou moins grande à proportion du temps qu'exige la partie de l'action qui se passe derrière le théâtre. Cependant cette durée doit avoir des bornes de supposition relativement à la durée hypothétique de l'action totale, et des bornes réelles relatives à la durée de la représentation.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner si la règle des vingt-quatre heures a un fondement suffisant, et s'il n'est jamais permis de l'enfreindre; mais si l'on veut donner à la durée supposée d'un *entr'acte* des bornes tirées de la nature des choses, je ne vois point qu'on en puisse trouver d'autres que celles du temps durant lequel il ne se fait aucun changement sensible et régulier dans la nature, comme il ne s'en fait point d'apparent sur la scène durant l'*entr'acte;* or, ce temps est, dans sa plus grande étendue, à peu près de douze heures, qui font la durée moyenne d'un jour ou d'une nuit : passé cet espace, il n'y a plus de possibilité ni d'illusion dans la durée supposée de l'*entr'acte*.

Quant à la durée réelle, elle doit être, comme je l'ai dit, proportionnée à la durée totale de la représentation, et à la durée partielle et relative de ce qui se passe derrière le théâtre. Mais il y a d'autres bornes tirées de la fin générale qu'on se propose, savoir, la mesure de l'attention : car on doit bien se garder de faire durer l'*entr'acte* jusqu'à laisser le spectateur tomber dans l'engourdissement et approcher de l'ennui. Cette mesure n'a pas, au reste, une telle précision par elle-même, que le musicien qui a du feu, du génie et de l'âme, ne puisse, à l'aide de son orchestre, l'étendre beaucoup plus qu'un autre.

Je ne doute pas même qu'il n'y ait des moyens d'abuser le spectateur sur la durée effective de l'*entr'acte*, en la lui faisant estimer plus ou moins grande par la manière d'entrelacer les caractères de la symphonie. Mais il est temps de finir cet article qui n'est déjà que trop long.

ENTRÉE, *s. f.* Air de symphonie par lequel débute un ballet.

*Entrée* se dit encore à l'Opéra d'un acte entier dans les opéras-ballets dont chaque acte forme un sujet séparé ; l'*entrée* de Vertumne dans *les Élémens* ; l'*entrée* des Incas dans *les Indes galantes.*

Enfin *entrée* se dit aussi du moment où chaque partie qui en suit une autre commence à se faire entendre.

ÉOLIEN, *adj.* Le ton ou mode *éolien* étoit un des cinq modes moyens ou principaux de la musique grecque, et sa corde fondamentale étoit immédiatement au-dessus de celle du mode phrygien. (Voy. *Mode.*)

Le mode *éolien* étoit grave, au rapport de Lasus. « Je chante, dit-il, Cérès et sa fille Mélibée, épouse de Pluton, sur le mode *éolien*, rempli de gravité. »

Le nom d'*éolien* que portoit ce mode ne lui venoit pas des îles Éoliennes, mais de l'Éolie, contrée de l'Asie Mineure, où il fut premièrement en usage.

ÉPAIS, *adj.* Genre *épais*, dense, ou *serré*, πυκνός, est, selon la définition d'Aristoxène, celui où dans chaque tétracorde la somme des deux premiers intervalles est moindre que le troisième. Ainsi le genre enharmonique est *épais*, parce que les deux premiers intervalles, qui sont chacun d'un quart de ton, ne forment ensemble qu'un semi-ton somme beaucoup moindre que le troisième intervalle, qui est une tierce majeure. Le chromatique est aussi un genre *épais ;* car ses deux premiers intervalles ne forment qu'un ton moindre encore que la tierce mineure qui suit. Mais le genre diatonique n'est point *épais*, puisque ses deux premiers intervalles forment un ton et demi, somme plus grande que le ton qui suit. (Voy. *Genre*, *Tétracorde.*)

De ce mot πυκνός, comme radical, sont composés les termes *apycni*, *barypycni*, *mesopycni*, *oxypycni*, dont on trouvera les articles chacun à sa place.

Cette dénomination n'est point en usage dans la musique moderne.

ÉPIAULIE. Nom que donnoient les Grecs à la chanson des meuniers, appelée autrement *hymée.* (Voy. *Chanson.*)

Le mot burlesque *piauler* ne tireroit-il point d'ici son étymologie ? Le piaulement d'une femme ou d'un enfant qui pleure et se lamente longtemps sur le même ton ressemble assez à la chanson d'un moulin, et par métaphore à celle d'un meunier.

ÉPILÈNE. Chanson des vendangeurs, laquelle s'accompagnoit de la flûte. (Voy. *Athénée*, liv. V.)

ÉPINICION. Chant de victoire, par lequel on célébroit chez les Grecs le triomphe des vainqueurs.

ÉPISYNAPHE, *s. f.* C'est, au rapport de Bacchius, la conjonction des trois tétracordes consécutifs, comme sont les tétracordes *hypaton*, *méson*, et *synnéménon.* (Voy. *Système*, *Tétracorde.*)

ÉPITHALAME, *s. m.* Chant nuptial qui se chantoit autrefois à la porte des nouveaux époux, pour leur souhaiter une heureuse union. De telles chansons ne sont guère en usage parmi nous, car on sait bien que c'est peine perdue. Quand on en fait pour ses amis et familiers, on substitue ordinairement à ces vœux honnêtes et simples quelques pensees équivoques et obscènes, plus conformes au goût du siècle.

ÉPITRITE. Nom d'un des rhythmes de la musique grecque, duquel les temps étoient en raison sesquitierce, ou de 3 à 4. Ce rhythme étoit représenté par le pied que les poëtes et grammairiens appellent aussi *épitrite*, pied composé de quatre syllabes dont les deux premières sont en effet aux deux dernières dans la raison de 3 à 4. (Voy. *Rhythme.*)

ÉPODE, *s. f.* Chant du troisième couplet, qui, dans les odes, terminoit ce que les Grecs appeloient la *période*, laquelle étoit composée de trois couplets; savoir, la *strophe*, l'*antistrophe*, et l'*épode*. On attribue à Archiloque l'invention de l'*épode*.

EPTACORDE[1], *s. m.* Lyre ou cithare à sept cordes, comme, au dire de plusieurs, étoit celle de Mercure.

Les Grecs donnoient aussi le nom d'*heptacorde* à un système de musique formé de sept sons, tel qu'est aujourd'hui notre gamme. L'*heptacorde* synnéménon, qu'on appeloit autrefois *lyre de Terpandre*, étoit composé des sons exprimés par ces lettres de la gamme, E, F, G, *a*, *b*, *c*, *d*. L'*heptacorde* de Philolaüs substituoit le bécarre au bémol, et peut s'exprimer ainsi, E, F, G, *a*. *c*, *d*. Il en rapportoit chaque corde à une des planètes, l'hypate à Saturne, la parhypate à Jupiter, et ainsi de suite.

EPTAMÉRIDES, *s. f.* Nom donné par M. Sauveur à l'un des intervalles de son système exposé dans les *Mémoires de l'Académie*, année 1701. Cet auteur divise d'abord l'octave en 43 parties ou *mérides;* puis chacune de celles-ci en 7 *heptamérides;* de sorte que l'octave entière comprend 301 *heptamérides*, qu'il subdivise encore. (Voy. *Décaméride.*)

Ce mot est formé de ἑπτά, sept, et de μερίς, partie.

EPTAPHONE, *s. m.* Nom d'un portique de la ville d'Olympie, dans lequel on avoit ménagé un écho qui répétoit la voix sept fois de suite. Il y a grande apparence que l'écho se trouva là par hasard, et qu'ensuite les Grecs, grands charlatans, en firent honneur à l'art de l'architecte.

ÉQUISONNANCE, *s. f.* Nom par lequel les anciens distinguoient des autres consonnances celles de l'octave et de la double octave, les seules qui fassent paraphonie. Comme on a aussi quelquefois besoin de la même distinction dans la musique moderne, on peut l'employer avec d'autant moins de scrupule que la sensation de l'octave se confond très-souvent à l'oreille avec celle de l'unisson.

ESPACE, *s. m.* Intervalle blanc, ou distance qui se trouve dans la portée entre une ligne et celle qui la suit immédiatement au-dessus ou au-dessous. Il y a quatre *espaces* dans les cinq lignes, et il y a de plus deux *espaces*, l'un au-dessus, l'autre au-dessous de la portée entière : l'on borne, quand il le faut, ces deux *espaces* indéfinis par des lignes postiches ajoutées en haut ou en bas, lesquelles augmentent l'étendue

1. Pour conserver à ce mot et aux deux suivans la place que leur a donnée Rousseau, nous les avons laissés écrits comme il l'avoit fait; mais partout ailleurs, nous avons mis conformément à l'orthographe moderne, *heptacorde*, *heptaméride*, *heptaphone*. (ÉD.)

de la portée et fournissent de nouveaux *espaces*. Chacun de ces *espaces* divise l'intervalle des deux lignes qui le terminent en deux degrés diatoniques; savoir, un de la ligne inférieure à l'*espace*, et l'autre de l'*espace* à la ligne supérieure. (Voy. *Portée*.)

ÉTENDUE, *s. f.* Différence de deux sons donnés qui en ont d'intermédiaires, ou somme de tous les intervalles compris entre les deux extrêmes. Ainsi, la plus grande *étendue* possible, ou celle qui comprend toutes les autres, est celle du plus grave au plus aigu de tous les sons sensibles ou appréciables. Selon les expériences de M. Euler, toute cette *étendue* forme un intervalle d'environ huit octaves, entre un son qui fait 30 vibrations par seconde, et un autre qui en fait 7552 dans le même temps.

Il n'y a point d'*étendue* en musique entre les deux termes de laquelle on ne puisse insérer une infinité de sons intermédiaires qui la partagent en une infinité d'intervalles; d'où il suit que l'*étendue* sonore ou musicale est divisible à l'infini comme celle du temps et du lieu. (Voy. *Intervalle*.)

EUDROMÉ. Nom de l'air que jouoient les hautbois aux jeux sthéniens, institués dans Argos en l'honneur de Jupiter. Hiérax, Argien, étoit l'inventeur de cet air.

EUTHIA, *s. f.* Terme de la musique grecque, qui signifie une suite de notes procédant du grave à l'aigu. L'*euthia* étoit une partie de l'ancienne mélopée.

ÉVITER, *v. a.* *Éviter* une cadence, c'est ajouter une dissonance à l'accord final, pour changer le mode ou prononcer la phrase. (Voy. *Cadence*.)

ÉVITÉ, *part.* Cadence *évitée*. (Voy. *Cadence*.)

ÉVOVAÉ, *s. m.* Mot barbare formé de six voyelles qui marquent les syllabes des deux mots *seculorum amen*, qui n'est d'usage que dans le plain-chant. C'est sur les lettres de ce mot qu'on trouve indiquées dans les psautiers et antiphonaires des églises catholiques les notes par lesquelles, dans chaque ton et dans les diverses modifications du ton, il faut terminer les versets des psaumes ou des cantiques.

L'*évovaé* commence toujours par la dominante du ton de l'antienne qui le précède, et finit toujours par la finale.

EXACORDE[1], *s. m.* Instrument à six cordes, ou système composé de six tons, tel que l'*exacorde* de Gui d'Arezzo.

EXÉCUTANT, *part. pris subst.* Musicien qui exécute sa partie dans un concert; c'est la même chose que concertant. (Voy. *Concertant*. Voy. aussi les deux mots qui suivent.)

EXÉCUTER, *v. a.* *Exécuter* une pièce de musique, c'est chanter et jouer toutes les parties qu'elle contient, tant vocales qu'instrumentales, dans l'ensemble qu'elles doivent avoir, et la rendre telle qu'elle est notée sur la partition.

Comme la musique est faite pour être entendue, on n'en peut bien juger que par l'exécution. Telle partition paroît admirable sur le pa-

1. On écrit maintenant *hexacorde*. (ÉD.)

pier, qu'on ne peut entendre *exécuter* sans dégoût; et telle autre n'offre aux yeux qu'une apparence simple et commune, dont l'exécution ravit par des effets inattendus. Les petits compositeurs, attentifs à donner de la symétrie et du jeu à toutes leurs parties, paroissent ordinairement les plus habiles gens du monde, tant qu'on ne juge de leurs ouvrages que par les yeux. Aussi ont-ils souvent l'adresse de mettre tant d'instrumens divers, tant de parties dans leur musique, qu'on ne puisse rassembler que très-difficilement tous les sujets nécessaires pour l'*exécuter*.

Exécution, *s. f.* L'action d'exécuter une pièce de musique.

Comme la musique est ordinairement composée de plusieurs parties dont le rapport exact, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, est extrêmement difficile à observer, et dont l'esprit dépend plus du goût que des signes, rien n'est si rare qu'une bonne *exécution*. C'est peu de lire la musique exactement sur la note, il faut entrer dans toutes les idées du compositeur, sentir et rendre le feu de l'expression, avoir surtout l'oreille juste et toujours attentive pour écouter et suivre l'ensemble. Il faut, en particulier dans la musique françoise, que la partie principale sache presser ou ralentir le mouvement selon que l'exigent le goût du chant, le volume de voix, et le développement des bras du chanteur; il faut, par conséquent, que toutes les autres parties soient, sans relâche, attentives à bien suivre celle-là. Aussi l'ensemble de l'Opéra de Paris, où la musique n'a point d'autre mesure que celle du geste, seroit-il, à mon avis, ce qu'il y a de plus admirable en fait d'*exécution*.

« Si les François, dit Saint-Évremont, par leur commerce avec les Italiens, sont parvenus à composer plus hardiment, les Italiens ont aussi gagné au commerce des François, en ce qu'ils ont appris d'eux à rendre leur *exécution* plus agréable, plus touchante, et plus parfaite. » Le lecteur se passera bien, je crois, de mon commentaire sur ce passage. Je dirai seulement que les François croient toute la terre occupée de leur musique, et qu'au contraire, dans les trois quarts de l'Italie, les musiciens ne savent pas même qu'il existe une musique françoise différente de la leur.

On appelle encore *exécution* la facilité de lire et d'exécuter une partie instrumentale; et l'on dit, par exemple, d'un symphoniste, qu'il a beaucoup d'*exécution*, lorsqu'il exécute correctement, sans hésiter, et à la première vue, les choses les plus difficiles; l'*exécution* prise en ce sens dépend surtout de deux choses : premièrement, d'une habitude parfaite de la touche et du doigter de son instrument; en second lieu, d'une grande habitude de lire la musique et de la phraser en la regardant; car, tant qu'on ne voit que des notes isolées, on hésite toujours à les prononcer; on n'acquiert la grande facilité de l'*exécution* qu'en les unissant par le sens commun qu'elles doivent former, et en mettant la chose à la place du signe. C'est ainsi que la mémoire du lecteur ne l'aide pas moins que ses yeux, et qu'il liroit avec peine une langue inconnue, quoique écrite avec les mêmes caractères, et composée des mêmes mots qu'il lit couramment dans la sienne.

**EXPRESSION**, *s. f.* Qualité par laquelle le musicien sent vivement et rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre, et tous les sentimens qu'il doit exprimer. Il y a une *expression* de composition et une d'exécution, et c'est de leur concours que résulte l'effet musical le plus puissant et le plus agréable.

Pour donner de l'*expression* à ses ouvrages, le compositeur doit saisir et comparer tous les rapports qui peuvent se trouver entre les traits de son objet et les productions de son art; il doit connoître ou sentir l'effet de tous les caractères, afin de porter exactement celui qu'il choisit au degré qui lui convient : car, comme un bon peintre ne donne pas la même lumière à tous ses sujets, l'habile musicien ne donnera pas non plus la même énergie à tous ses sentimens, ni la même force à tous ses tableaux, et placera chaque partie au lieu qui convient, moins pour la faire valoir seule que pour donner un plus grand effet au tout.

Après avoir bien vu ce qu'il doit dire, il cherche comment il le dira; et voici où commence l'application des préceptes de l'art, qui est comme la langue particulière dans laquelle le musicien veut se faire entendre.

La mélodie, l'harmonie, le mouvement, le choix des instrumens et des voix, sont les élémens du langage musical; et la mélodie, par son rapport immédiat avec l'accent grammatical et oratoire, est celui qui donne le caractère à tous les autres. Ainsi c'est toujours du chant que se doit tirer la principale *expression*, tant dans la musique instrumentale que dans la vocale.

Ce qu'on cherche donc à rendre par la mélodie, c'est le ton dont s'expriment les sentimens qu'on veut représenter; et l'on doit bien se garder d'imiter en cela la déclamation théâtrale, qui n'est elle-même qu'une imitation, mais la voix de la nature parlant sans affectation et sans art. Ainsi le musicien cherchera d'abord un genre de mélodie qui lui fournisse les inflexions musicales les plus convenables au sens des paroles, en subordonnant toujours l'*expression* des mots à celle de la pensée, et celle-ci même à la situation de l'âme de l'interlocuteur; car, quand on est fortement affecté, tous les discours que l'on tient prennent, pour ainsi dire, la teinte du sentiment général qui domine en nous, et l'on ne querelle point ce qu'on aime du ton dont on querelle un indifférent.

La parole est diversement accentuée selon les diverses passions qui l'inspirent, tantôt aiguë et véhémente, tantôt remisse et lâche, tantôt variée et impétueuse, tantôt égale et tranquille dans ses inflexions. De là le musicien tire les différences des modes de chant qu'il emploie et des lieux divers dans lesquels il maintient la voix, la faisant procéder dans le bas par de petits intervalles pour exprimer les langueurs de la tristesse et de l'abattement, lui arrachant dans le haut les sons aigus de l'emportement et de la douleur, et l'entraînant rapidement, par tous les intervalles de son diapason, dans l'agitation du désespoir ou l'égarement des passions contrastées. Surtout il faut bien observer que le charme de la musique ne consiste pas seulement dans l'imitation,

mais dans une imitation agréable, et que la déclamation même, pour faire un si grand effet, doit être subordonnée à la mélodie; de sorte qu'on ne peut peindre le sentiment sans lui donner ce charme secret qui en est inséparable, ni toucher le cœur si l'on ne plaît à l'oreille. Et ceci est encore très-conforme à la nature, qui donne au ton des personnes sensibles je ne sais quelles inflexions touchantes et délicieuses que n'eut jamais celui des gens qui ne sentent rien. N'allez donc pas prendre le baroque pour l'expressif, ni la dureté pour de l'énergie, ni donner un tableau hideux des passions que vous voulez rendre, ni faire, en un mot, comme à l'Opéra françois, où le ton passionné ressemble aux cris de la colique bien plus qu'aux transports de l'amour.

Le plaisir physique qui résulte de l'harmonie augmente à son tour le plaisir moral de l'imitation, en joignant les sensations agréables des accords à l'*expression* de la mélodie, par le même principe dont je viens de parler. Mais l'harmonie fait plus encore : elle renforce l'*expression* même en donnant plus de justesse et de précision aux intervalles mélodieux; elle anime leur caractère, et, marquant exactement leur place dans l'ordre de la modulation, elle rappelle ce qui précède, annonce ce qui doit suivre, et lie ainsi les phrases dans le chant, comme les idées se lient dans le discours. L'harmonie, envisagée de cette manière, fournit aux compositeurs de grands moyens d'*expression*, qui lui échappent quand il ne cherche l'*expression* que dans la seule harmonie; car alors, au lieu d'animer l'accent, il l'étouffe par ses accords, et tous les intervalles, confondus dans un continuel remplissage, n'offrent à l'oreille qu'une suite de sons fondamentaux qui n'ont rien de touchant ni d'agréable, et dont l'effet s'arrête au cerveau.

Que fera donc l'harmoniste pour concourir à l'*expression* de la mélodie et lui donner plus d'effet? Il évitera soigneusement de couvrir le son principal dans la combinaison des accords; il subordonnera tous ses accompagnemens à la partie chantante; il en aiguisera l'énergie par le concours des autres parties; il renforcera l'effet de certains passages par des accords sensibles; il en dérobera d'autres par supposition ou par suspension, en les comptant pour rien sur la basse; il fera sortir les *expressions* fortes par des dissonances majeures; il réservera les mineures pour des sentimens plus doux; tantôt il liera toutes ces parties par des sons continus et coulés; tantôt il les fera contraster sur le chant par des notes piquées; tantôt il frappera l'oreille par des accords pleins; tantôt il renforcera l'accent par le choix d'un seul intervalle; partout il rendra présent et sensible l'enchaînement des modulations, et fera servir la basse et son harmonie à déterminer le lieu de chaque passage dans le mode, afin qu'on n'entende jamais un intervalle ou un trait de chant sans sentir en même temps son rapport avec le tout.

A l'égard du rhythme, jadis si puissant pour donner de la force, de la variété, de l'agrément à l'harmonie poétique, si nos langues, moins accentuées et moins prosodiques, ont perdu le charme qui en résul-

ton, notre musique en substitue un autre plus indépendant du discours dans l'égalité de la mesure, et dans les diverses combinaisons de ses temps, soit à la fois dans le tout, soit séparément dans chaque partie. Les quantités de la langue sont presque perdues sous celles des notes; et la musique, au lieu de parler avec la parole, emprunte en quelque sorte de la mesure un langage à part. La force de l'*expression* consiste, en cette partie, à réunir ces deux langages le plus tôt qu'il est possible, et à faire que, si la mesure et le rhythme ne parlent pas de la même manière, ils disent au moins les mêmes choses.

La gaieté, qui donne de la vivacité à tous nos mouvemens, en doit donner de même à la mesure; la tristesse resserre le cœur, ralentit les mouvemens, et la même langueur se fait sentir dans les chants qu'elle inspire; mais quand la douleur est vive ou qu'il se passe dans l'âme de grands combats, la parole est inégale; elle marche alternativement avec la lenteur du spondée et avec la rapidité du pyrrhique, et souvent s'arrête tout court comme dans le récitatif obligé : c'est pour cela que les musiques les plus expressives, ou du moins les plus passionnées, sont communément celles où les temps, quoique égaux entre eux, sont le plus inégalement divisés; au lieu que l'image du sommeil, du repos, de la paix de l'âme, se peint volontiers avec des notes égales, qui ne marchent ni vite ni lentement.

Une observation que le compositeur ne doit pas négliger, c'est que plus l'harmonie est recherchée, moins le mouvement doit être vif, afin que l'esprit ait le temps de saisir la marche des dissonances et le rapide enchaînement des modulations; il n'y a que le dernier emportement des passions qui permette d'allier la rapidité de la mesure et la dureté des accords. Alors, quand la tête est perdue, et qu'à force d'agitation l'acteur semble ne savoir plus ce qu'il dit, ce désordre énergique et terrible peut se porter ainsi jusqu'à l'âme du spectateur, et le mettre de même hors de lui. Mais si vous n'êtes bouillant et sublime, vous ne serez que baroque et froid. Jetez vos auditeurs dans le délire, ou gardez-vous d'y tomber; car celui qui perd la raison n'est jamais qu'un insensé aux yeux de ceux qui la conservent, et les fous n'intéressent plus.

Quoique la plus grande force de l'*expression* se tire de la combinaison des sons, la qualité de leur timbre n'est pas indifférente pour le même effet. Il y a des voix fortes et sonores qui en imposent par leur étoffe; d'autres légères et flexibles, bonnes pour les choses d'exécution; d'autres sensibles et délicates, qui vont au cœur par des chants doux et pathétiques. En général les dessus et toutes les voix aiguës sont plus propres pour exprimer la tendresse et la douceur, les basses et concordans pour l'emportement et la colère; mais les Italiens ont banni les basses de leurs tragédies, comme une partie dont le chant est trop rude pour le genre héroïque, et leur ont substitué les tailles ou ténors, dont le chant a le même caractère avec un effet plus agréable. Ils emploient ces mêmes basses plus convenablement dans le comique pour les rôles à manteau, et généralement pour tous les caractères de charge.

Les instrumens ont aussi des *expressions* très-différentes selon que le son en est fort ou foible, que le timbre en est aigre ou doux, que le diapason en est grave ou aigu, et qu'on en peut tirer des sons en plus grande ou moindre quantité. La flûte est tendre, le hautbois gai, la trompette guerrière, le cor sonore, majestueux, propre aux grandes *expressions*. Mais il n'y a point d'instrument dont on tire une *expression* plus variée et plus universelle que du violon. Cet instrument admirable fait le fond de tous les orchestres, et suffit au grand compositeur pour en tirer tous les effets que les mauvais musiciens cherchent inutilement dans l'alliage d'une multitude d'instrumens divers. Le compositeur doit connoître le manche du violon pour doigter ses airs, pour disposer ses arpéges, pour savoir l'effet des cordes à vide, et pour employer et choisir ses tons selon les divers caractères qu'ils ont sur cet instrument.

Vainement le compositeur saura-t-il animer son ouvrage, si la chaleur qui doit y régner ne passe à ceux qui l'exécutent. Le chanteur qui ne voit que des notes dans sa partie n'est point en état de saisir l'*expression* du compositeur, ni d'en donner une à ce qu'il chante, s'il n'en a bien saisi le sens. Il faut entendre ce qu'on lit pour le faire entendre aux autres, et il ne suffit pas d'être sensible en général, si l'on ne l'est en paticulier à l'énergie de la langue qu'on parle. Commencez donc par bien connoître le caractère du chant que vous avez à rendre, son rapport au sens des paroles, la distinction de ses phrases, l'accent qu'il a par lui-même, celui qu'il suppose dans la voix de l'exécutant, l'énergie que le compositeur a donnée au poëte, et celle que vous pouvez donner à votre tour au compositeur; alors livrez vos organes à toute la chaleur que ces considérations vous auront inspirée; faites ce que vous feriez si vous étiez à la fois le poëte, le compositeur, l'acteur et le chanteur, et vous aurez toute l'*expression* qu'il vous est possible de donner à l'ouvrage que vous avez à rendre. De cette manière il arrivera naturellement que vous mettrez de la délicatesse et des ornemens dans les chants qui ne sont qu'élégans et gracieux, du piquant et du feu dans ceux qui sont animés et gais, des gémissemens et des plaintes dans ceux qui sont tendres et pathétiques, et toute l'agitation du *forte-piano* dans l'emportement des passions violentes. Partout où l'on réunira fortement l'accent musical à l'accent oratoire, partout où la mesure se fera vivement sentir et servira de guide aux accens du chant, partout où l'accompagnement et la voix sauront tellement accorder et unir leurs effets qu'il n'en résulte qu'une mélodie, et que l'auditeur trompé attribue à la voix les passages dont l'orchestre l'embellit; enfin partout où les ornemens, sobrement ménagés, porteront témoignage de la facilité du chanteur, sans couvrir et défigurer le chant, l'*expression* sera douce, agréable et forte; l'oreille sera charmée, et le cœur ému; le physique et le moral concourront à la fois au plaisir des écoutans, et il régnera un tel accord entre la parole et le chant, que le tout semblera n'être qu'une langue délicieuse qui sait tout dire et plaît toujours.

Extension, *s. f.*, est, selon Aristoxène, une des quatre parties de

la mélopée, qui consiste à soutenir longtemps certains sons, et au delà même de leur quantité grammaticale. Nous appelons aujourd'hui *tenues* les sons ainsi soutenus. (Voy. *Tenue*.)

# F

F *ut fa*, F *fa ut*, ou simplement F. Quatrième son de la gamme diatonique et naturelle, lequel s'appelle autrement *fa*. (Voy. *Gamme*.)

C'est aussi le nom de la plus basse des trois clefs de la musique. (Voy. *Clef*.

Face, *s. f.* Combinaison ou des sons d'un accord, en commençant par un de ces sons et prenant les autres selon leur suite naturelle, ou des touches du clavier qui forment le même accord. D'où il suit qu'un accord peut avoir autant de *faces* qu'il y a de sons qui le composent, car chacun peut être le premier à son tour.

L'accord parfait *ut mi sol* a trois *faces*. Par la première, tous les doigts sont rangés par tierces, et la tonique est sous l'index; par la seconde, *mi sol ut*, il y a une quarte entre les deux derniers doigts, et la tonique est sous le dernier; par la troisième, *sol ut mi*, la quarte est entre l'index et le quatrième, et la tonique est sous celui-ci. (Voy. *Renversement*.)

Comme les accords dissonans ont ordinairement quatre sons, ils ont aussi quatre *faces*, qu'on peut trouver avec la même facilité. (Voy. *Doigter*.)

Facteur, *s. m.* Ouvrier qui fait des orgues ou des clavecins.

Fanfare, *s. f.* Sorte d'air militaire, pour l'ordinaire court et brillant, qui s'exécute par des trompettes, et qu'on imite sur d'autres instrumens. La *fanfare* est communément à deux dessus de trompettes accompagnées de timbales; et bien exécutée, elle a quelque chose de martial et de gai qui convient fort à son usage. De toutes les troupes de l'Europe, les allemandes sont celles qui ont les meilleurs instrumens militaires; aussi leurs marches et *fanfares* font-elles un effet admirable. C'est une chose à remarquer que dans tout le royaume de France il n'y a pas un seul trompette qui sonne juste, et la nation la plus guerrière de l'Europe a les instrumens militaires les plus discordans; ce qui n'est pas sans inconvénient. Durant les dernières guerres, les paysans de Bohême, d'Autriche et de Bavière, tous musiciens nés, ne pouvant croire que les troupes réglées eussent des instrumens si faux et si détestables, prirent tous ces vieux corps pour de nouvelles levées qu'ils commencèrent à mépriser, et l'on ne sauroit dire à combien de braves gens des tons faux ont coûté la vie : tant il est vrai que dans l'appareil de la guerre il ne faut rien négliger de ce qui frappe les sens!

Fantaisie, *s. f.* Pièce de musique instrumentale qu'on exécute en la composant. Il y a cette différence du *caprice* à la *fantaisie*, que le caprice est un recueil d'idées singulières et disparates que rassemble une imagination échauffée, et qu'on peut même composer à loisir; au lieu que la *fantaisie* peut être une pièce très-régulière, qui ne diffère des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant, et qu'elle n'existe plus

sitôt qu'elle est achevée. Ainsi le *caprice* est dans l'espèce et l'assortiment des idées, et la *fantaisie* dans leur promptitude à se présenter. Il suit de là qu'un *caprice* peut fort bien s'écrire, mais jamais une *fantaisie;* car sitôt qu'elle est écrite ou répétée, ce n'est plus une *fantaisie*, c'est une pièce ordinaire.

FAUCET. Voy. *Fausset.*

FAUSSE QUARTE. Voy. *Quarte.*

FAUSSE QUINTE, *s. f.* Intervalle dissonant, appelé par les Grecs *hémidiapente*, dont les deux termes sont distans de quatre degrés diatoniques, ainsi que ceux de la quinte juste, mais dont l'intervalle est moindre d'un semi-ton, celui de la quinte étant de deux tons majeurs, d'un ton mineur, et d'un semi-ton majeur, et celui de la *fausse quinte* seulement d'un ton majeur, d'un ton mineur, et de deux semi-tons majeurs. Si, sur nos claviers ordinaires, on divise l'octave en deux parties égales, on aura d'un côté la *fausse quinte*, comme *si fa*, et de l'autre le triton, comme *fa si;* mais ces deux intervalles, égaux en ce sens, ne le sont ni quant au nombre des degrés, puisque le triton n'en a que trois, ni dans la précision des rapports, celui de la *fausse quinte* étant de 45 à 64, et celui du triton de 32 à 45.

L'accord de *fausse quinte* est renversé de l'accord dominant, en mettant la note sensible au grave. (Voy. au mot *Accord* comment celui-là s'accompagne.)

Il faut bien distinguer la *fausse quinte* dissonance de la *quinte fausse* réputée consonnance, et qui n'est altérée que par accident. (Voy. *Quinte.*)

FAUSSE RELATION, *s. f.* Intervalle diminué ou superflu. (Voy. *Relation.*)

FAUSSET, *s. m.* C'est cette espèce de voix par laquelle un homme, sortant à l'aigu du diapason de sa voix naturelle, imite celle de la femme. Un homme fait à peu près, quand il chante le *fausset*, ce que fait un tuyau d'orgue quand il octavie. (Voy. *Octavier.*)

Si ce mot vient du françois *faux* opposé à *juste*, il faut l'écrire comme je fais ici, en suivant l'orthographe de l'*Encyclopédie;* mais s'il vient, comme je le crois, du latin *faux*, *faucis*, la gorge, il falloit, au lieu des deux *ss* qu'on a substituées, laisser le *c* que j'y avois mis : *faucet.*

FAUX, *adj.* et *adv.* Ce mot est opposé à *juste.*

On chante *faux* quand on n'entonne pas les intervalles dans leur justesse, qu'on forme des sons trop hauts ou trop bas.

Il y a des voix *fausses*, des cordes *fausses*, des instrumens *faux.* Quant aux voix, on prétend que le défaut est dans l'oreille et non dans la glotte; cependant j'ai vu des gens qui chantoient très-*faux*, et qui accordoient un instrument très-juste. La fausseté de leur voix n'avoit donc pas sa cause dans leur oreille. Pour les instrumens, quand les tons en sont *faux*, c'est que l'instrument est mal construit, que les tuyaux en sont mal proportionnés, ou les cordes fausses, ou qu'elles ne sont pas d'accord; que celui qui en joue touche *faux*, ou qu'il modifie mal le vent ou les lèvres.

FAUX ACCORD. Accord discordant, soit parce qu'il contient des disso-

[illegible]prement dites, soit parce que les consonnances n'en sont pas justes. (Voy. *Accord faux.*)

**Faux-bourdons**, *s. m.* *Musique à plusieurs parties, mais simple et* sans mesure, dont les notes sont presque toutes égales, et dont l'harmonie est toujours syllabique. C'est la psalmodie des catholiques romains chantée à plusieurs parties. Le chant de nos psaumes à quatre parties peut aussi passer pour une espèce de *faux-bourdon*, mais qui procède avec beaucoup de lenteur et de gravité.

**Feinte**, *s. f.* Altération d'une note ou d'un intervalle par un dièse ou par un bémol. C'est proprement le nom commun et générique du dièse et du bémol accidentels. Ce mot n'est plus en usage, mais on ne lui en a point substitué. La crainte d'employer des tours surannés énerve tous les jours notre langue; la crainte d'employer de vieux mots l'appauvrit tous les jours; ses plus grands ennemis seront toujours les puristes.

On appeloit aussi *feintes* les touches chromatiques du clavier, que nous appelons aujourd'hui touches blanches, et qu'autrefois on faisoit noires, parce que nos grossiers ancêtres n'avoient pas songé à faire le clavier noir, pour donner de l'éclat à la main des femmes. On appelle encore aujourd'hui *feintes coupées* celles de ces touches qui sont brisées pour suppléer au ravalement.

**Fête**, *s. f.* Divertissement de chant et de danse qu'on introduit dans un acte d'opéra, et qui interrompt ou suspend toujours l'action.

Ces *fêtes* ne sont amusantes qu'autant que l'opéra même est ennuyeux. Dans un drame intéressant et bien conduit, il seroit impossible de les supporter.

La différence qu'on assigne à l'Opéra entre les mots de *fête* et de *divertissement* est que le premier s'applique plus particulièrement aux tragédies, et le second aux ballets.

**Fi.** Syllabe avec laquelle quelques musiciens solfient le *fa* dièse, comme ils solfient par *ma* le *mi* bémol; ce qui paroît assez bien entendu. (Voy. *Solfier.*)

**Figuré.** Cet adjectif s'applique aux notes ou à l'harmonie : aux notes, comme dans ce mot, *basse figurée*, pour exprimer une basse dont les notes portant accord sont subdivisées en plusieurs autres notes de moindre valeur (voy. *Basse figurée*); à l'harmonie, quand on emploie, par supposition et dans une marche diatonique, d'autres notes que celles qui forment l'accord. (Voy. *Harmonie figurée* et *Supposition.*)

**Figurer**, *v. a.* C'est passer plusieurs notes pour une; c'est faire des doubles, des variations; c'est ajouter des notes au chant de quelque manière que ce soit; enfin c'est donner aux sons harmonieux une figure de mélodie, en les liant par d'autres sons intermédiaires. (Voy. *Double*, *Fleurtis*, *Harmonie figurée.*)

**Filer** un son, c'est, en chantant, ménager sa voix, en sorte qu'on puisse le prolonger longtemps sans reprendre haleine. Il y a deux manières de *filer* un son : la première, en le soutenant toujours également, ce qui se fait pour l'ordinaire sur les tenues où l'accompagnement travaille; la seconde, en le renforçant, ce qui est plus usité dans

les passages et roulades. La première manière demande plus de justesse, et les Italiens la préfèrent; la seconde a plus d'éclat, et plaît davantage aux François.

FIN, *s. f.* Ce mot se place quelquefois sur la finale de la première partie d'un rondeau, pour marquer qu'ayant repris cette première partie, c'est sur cette finale qu'on doit s'arrêter et finir. (Voy. *Rondeau.*)

On n'emploie plus guère ce mot à cet usage, les François lui ayant substitué le point final, à l'exemple des Italiens. (Voy. *Point final.*)

FINALE, *s. f.* Principale corde du mode, qu'on appelle aussi tonique et sur laquelle l'air ou la pièce doit finir. (Voy. *Mode.*)

Quand on compose à plusieurs parties, et surtout des chœurs, il faut toujours que la basse tombe en finissant sur la note même de la *finale.* Les autres parties peuvent s'arrêter sur sa tierce ou sur sa quinte. Autrefois c'étoit une règle de donner toujours à la fin d'une pièce la tierce majeure à la *finale*, même en mode mineur; mais cet usage a été trouvé de mauvais goût et tout à fait abandonné.

FIXE, *adj.* Cordes ou sons *fixes* ou stables. Voy. *Son*, *Stable.*

FLATTÉ, *s. m.* Agrément du chant françois, difficile à définir, mais dont on comprendra suffisamment l'effet par un exemple. (Voy. pl. V, fig. 15, au mot *Flatté.*)

FLEURTIS, *s. m.* Sorte de contre-point figuré, lequel n'est point syllabique ou note sur note. C'est aussi l'assemblage des divers agrémens dont on orne un chant trop simple. Ce mot a vieilli en tous sens. (Voy. *Broderies*, *Doubles*, *Variations*, *Passages.*)

FOIBLE, *adj.* Temps *foible.* Voy. *Temps.*

FONDAMENTAL, *adj.* Son *fondamental* est celui qui sert de fondement à l'accord (voy. *Accord*), ou au ton (voy. *Tonique*). Basse *fondamentale* est celle qui sert de fondement à l'harmonie. (Voy. *Basse fondamentale.*) Accord *fondamental* est celui dont la basse est *fondamentale*, et dont les sons sont arrangés selon l'ordre de leur génération; mais comme cet ordre écarte extrêmement les parties, on les rapproche par des combinaisons ou renversemens; et pourvu que la basse reste la même, l'accord ne laisse pas pour cela de porter le nom de *fondamental;* tel est, par exemple, cet accord *ut mi sol*, renfermé dans un intervalle de quinte; au lieu que dans l'ordre de sa génération, *ut sol mi*, il comprend une dixième et même une dix-septième, puisque l'*ut fondamental* n'est pas la quinte de *sol*, mais l'octave de cette quinte.

FORCE, *s. f.* Qualité du son, appelée aussi quelquefois *intensité*, qui le rend plus sensible et le fait entendre de plus loin. Les vibrations plus ou moins fréquentes du corps sonore sont ce qui rend le son aigu ou grave; leur plus grand ou moindre écart de la ligne de repos est ce qui le rend fort ou foible; quand cet écart est trop grand et qu'on force l'instrument ou la voix (voy. *Forcer*), le son devient bruit, et cesse d'être appréciable.

FORCER la voix, c'est excéder en haut ou en bas son diapason, ou son volume, à force d'haleine; c'est crier au lieu de chanter. Toute

voix qu'on *force* perd sa justesse; cela arrive même aux instrumens où l'on force l'archet ou le vent; voilà pourquoi les François chantent rarement juste.

FORLANE, *s. f.* Air d'une danse du même nom, commune à Venise, surtout parmi les gondoliers. Sa mesure est à $\frac{6}{4}$; elle se bat gaiement, et la danse est aussi fort gaie. On l'appelle *forlane* parce qu'elle a pris naissance dans le Frioul, dont les habitans s'appellent *Forlans.*

FORT, *adv.* Ce mot s'écrit dans les parties pour marquer qu'il faut forcer le son avec véhémence, mais sans le hausser; chanter à pleine voix, tirer de l'instrument beaucoup de son; ou bien il s'emploie pour détruire l'effet du mot *doux* employé précédemment.

Les Italiens ont encore le superlatif *fortissimo*, dont on n'a guère besoin dans la musique françoise; car on y chante ordinairement *très-fort.*

FORT, *adj.* Temps *fort.* Voy. *Temps.*

FORTE-PIANO. Substantif italien composé, et que les musiciens devroient franciser, comme les peintres ont francisé celui de *chiaroscuro*, en adoptant l'idée qu'il exprime. Le *forte-piano* est l'art d'adoucir et renforcer les sons dans la mélodie imitative, comme on fait dans la parole qu'elle doit imiter. Non-seulement quand on parle avec chaleur on ne s'exprime point toujours sur le même ton, mais on ne parle pas toujours avec le même degré de force. La musique, en imitant la variété des accens et des tons, doit donc imiter aussi les degrés intenses ou remisses de la parole, et parler tantôt doux, tantôt fort, tantôt à demi-voix; et voilà ce qu'indique en général le mot *forte-piano.*

FRAGMENS. On appelle ainsi à l'Opéra de Paris le choix de trois ou quatre actes de ballet, qu'on tire de divers opéras, et qu'on rassemble, quoiqu'ils n'aient aucun rapport entre eux, pour être représentés successivement le même jour, et remplir, avec leurs entr'actes, la durée d'un spectacle ordinaire. Il n'y a qu'un homme sans goût qui puisse imaginer un pareil ramassis, et qu'un théâtre sans intérêt où l'on puisse le supporter.

FRAPPÉ, *adj. pris subst.* C'est le temps où l'on baisse la main ou le pied, et où l'on frappe pour marquer la césure. (Voy. *Thésis.*) On ne frappe ordinairement du pied que le premier temps de chaque mesure; mais ceux qui coupent en deux la mesure à quatre frappent aussi le troisième. En battant de la main la mesure, les François ne frappent jamais que le premier temps, et marquent les autres par divers mouvemens de main : mais les Italiens frappent les deux premiers de la mesure à trois, et lèvent le troisième; ils frappent de même les deux premiers de la mesure à quatre, et lèvent les deux autres. Ces mouvemens sont plus simples et semblent plus commodes.

FREDON, *s. m.* Vieux mot qui signifie un passage rapide et presque toujours diatonique de plusieurs notes sur la même syllabe; c'est à peu près ce que l'on a depuis appelé *roulade*, avec cette différence que la roulade dure davantage et s'écrit, au lieu que le *fredon* n'est qu'une courte addition de goût, ou, comme on disoit autrefois, une *diminution* que le chanteur fait sur quelque note.

FREDONNER, *v. n.* et *a.* Faire des *fredons*. Ce mot est vieux, et ne s'emploie plus qu'en dérision.

FUGUE, *s. f.* Pièce ou morceau de musique où l'on traite, selon certaines règles d'harmonie et de modulation, un chant appelé *sujet*, en le faisant passer successivement et alternativement d'une partie à une autre.

Voici les principales règles de la *fugue*, dont les unes lui sont propres, et les autres communes avec l'imitation.

I. Le sujet procède de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique, en montant ou en descendant.

II. Toute *fugue* a sa réponse dans la partie qui suit immédiatement celle qui a commencé.

III. Cette réponse doit rendre le sujet à la quarte ou à la quinte, et par mouvement semblable, le plus exactement qu'il est possible; procédant de la dominante à la tonique, quand le sujet s'est annoncé de la tonique à la dominante, *et vice versa*. Une partie peut aussi reprendre le même sujet à l'octave ou à l'unisson de la précédente; mais alors c'est répétition plutôt qu'une véritable réponse.

IV. Comme l'octave se divise en deux parties inégales, dont l'une comprend quatre degrés en montant de la tonique à la dominante, et l'autre seulement trois en continuant de monter de la dominante à la tonique, cela oblige d'avoir égard à cette différence dans l'expression du sujet, et de faire quelque changement dans la réponse, pour ne pas quitter les cordes essentielles du mode. C'est autre chose quand on se propose de changer de ton : alors l'exactitude même de la réponse prise sur une autre corde produit les altérations propres à ce changement.

V. Il faut que la fugue soit dessinée de telle sorte que la réponse puisse entrer avant la fin du premier chant, afin qu'on entende en partie l'une et l'autre à la fois, que par cette anticipation le sujet se lie pour ainsi dire à lui-même, et que l'art du compositeur se montre dans ce concours. C'est se moquer que de donner pour *fugue* un chant qu'on ne fait que promener d'une partie à l'autre, sans autre gêne que de l'accompagner ensuite à sa volonté : cela mérite tout au plus le nom d'imitation. (Voy. *Imitation*.)

Outre ces règles qui sont fondamentales, pour réussir dans ce genre de composition, il y en a d'autres qui, pour n'être que de goût, n'en sont pas moins essentielles. Les *fugues*, en général, rendent la musique plus bruyante qu'agréable; c'est pourquoi elles conviennent mieux dans les chœurs que partout ailleurs. Or, comme leur principal mérite est de fixer toujours l'oreille sur le chant principal ou sujet, qu'on fait pour cela passer incessamment de partie en partie, et de modulation en modulation, le compositeur doit mettre tous ses soins à rendre toujours ce chant bien distinct, ou à empêcher qu'il ne soit étouffé ou confondu parmi les autres parties. Il y a pour cela deux moyens : l'un, dans le mouvement, qu'il faut sans cesse contraster; de sorte que, si la marche de la *fugue* est précipitée, les autres parties procèdent posément par des notes longues; et, au contraire, si la *fugue* marche gravement, que les accompagnemens travaillent davantage. Le second

moyen est d'écarter l'harmonie, de peur que les autres parties, s'approchant trop de *celle qui chante le sujet, ne se confondent avec elle*, et ne l'empêchent de se faire entendre assez nettement, en sorte que ce qui seroit un vice partout ailleurs devient ici une beauté.

*Unité de mélodie;* voilà la grande règle commune qu'il faut souvent pratiquer par des moyens différens. Il faut choisir les accords, les intervalles, afin qu'un certain son, et non pas un autre, fasse l'effet principal : *unité de mélodie.* Il faut quelquefois mettre en jeu des instrumens ou des voix d'espèce différente, afin que la partie qui doit dominer se distingue plus aisément : *unité de mélodie.* Une autre attention non moins nécessaire est, dans les divers enchaînemens de modulations qu'amènent la marche et le progrès de la *fugue*, de faire que toutes ces modulations se correspondent à la fois dans toutes les parties, de lier le tout dans son progrès par une exacte conformité de ton, de peur qu'une partie étant dans un ton et l'autre dans un autre, l'harmonie entière ne soit dans aucun, et ne présente plus d'effet simple à l'oreille, ni d'idée simple à l'esprit : *unité de mélodie.* En un mot, dans toute *fugue*, la confusion de mélodie et de modulation est en même temps ce qu'il y a de plus à craindre et de plus difficile à éviter; et le plaisir que donne ce genre de musique étant toujours médiocre, on peut dire qu'une belle *fugue* est l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon harmoniste.

Il y a encore plusieurs autres manières de *fugues*, comme les *fugues perpétuelles*, appelées *canons*, les *doubles fugues*, les *contre-fugues*, ou *fugues renversées*, qu'on peut voir chacune à son mot, et qui servent plus à étaler l'art des compositeurs qu'à flatter l'oreille des écoutans.

*Fugues*, du latin *fuga*, *fuite*, parce que les parties, partant ainsi successivement, semblent se fuir et se poursuivre l'une l'autre.

*Fugue renversée.* C'est une *fugue* dont la réponse se fait par un mouvement contraire à celui du sujet. (Voy. *Contre-fugue.*)

FUSÉE, *s. f.* Trait rapide et continu qui monte ou descend pour joindre diatoniquement deux notes à un grand intervalle l'une de l'autre. (Voy. pl. IX, fig. 3.) A moins que la *fusée* ne soit notée, il faut, pour l'exécuter, qu'une des deux notes extrêmes ait une durée sur laquelle on puisse passer la *fusée* sans altérer la mesure.

## G

G *ré sol*, G *sol ré ut*, ou simplement G. Cinquième son de la gamme diatonique, lequel s'appelle autrement *sol*. (Voy. *Gamme.*)

C'est aussi le nom de la plus haute des trois clefs de la musique. (Voy. *Clef.*)

GAI, *adv.* Ce mot, écrit au-dessus d'un air ou d'un morceau de musique, indique un mouvement moyen entre le vite et le modéré; il répond au mot italien *allegro*, employé pour le même usage. (Voy. *Allegro.*)

Ce mot peut s'entendre aussi du caractère d'une musique, indépendamment du mouvement.

**Gaillarde**, *s. f.* Air à trois temps gais d'une danse de même nom. On la nommoit autrefois *romanesque*, parce qu'elle nous est, dit-on, venue de Rome, ou du moins d'Italie.

Cette danse est hors d'usage depuis longtemps. Il en est resté seulement un pas appelé *pas de gaillarde*.

**Gamme**, **gamm'ut**, ou **gamma-ut**. Table ou échelle inventée par Gui Arétin, sur laquelle on apprend à nommer et entonner juste les degrés de l'octave par les six notes de musique, *ut ré mi fa sol la*, suivant toutes les dispositions qu'on peut leur donner; ce qui s'appelle *solfier*. (Voy. ce mot.)

La *gamme* a aussi été nommée *main harmonique*, parce que Gui employa d'abord la figure d'une main, sur les doigts de laquelle il rangea ses notes, pour montrer les rapports de ses hexacordes avec les cinq tétracordes des Grecs. Cette main a été en usage pour apprendre à nommer les notes jusqu'à l'invention du *si*, qui a aboli chez nous les muances, et par conséquent la main harmonique qui sert à les expliquer.

Gui Arétin ayant, selon l'opinion commune, ajouté au diagramme des Grecs un tétracorde à l'aigu, et une corde au grave, ou plutôt, selon Meibomius, ayant, par ces additions, rétabli ce diagramme dans son ancienne étendue, il appela cette corde grave *hypoproslambanomenos*, et la marqua par le Γ des Grecs; et comme cette lettre se trouva ainsi à la tête de l'échelle, en plaçant dans le haut les sons graves, selon la méthode des anciens, elle a fait donner à cette échelle le nom barbare de *gamme*.

Cette *gamme* donc, dans toute son étendue, étoit composée de vingt cordes ou notes, c'est-à-dire de deux octaves et d'une sixte majeure. Ces cordes étoient représentées par des lettres et par des syllabes. Les lettres désignoient invariablement chacune une corde déterminée de l'échelle, comme elles font encore aujourd'hui; mais comme il n'y avoit d'abord que six lettres, enfin que sept, et qu'il falloit recommencer d'octave en octave, on distinguoit ces octaves par les figures des lettres. La première octave se marquoit par des lettres capitales de cette manière : Γ. A. B., etc. : la seconde, par des caractères courans *g. a. b.;* et pour la sixte surnuméraire, on employoit des lettres doubles, *gg. aa. bb.*, etc.

Quant aux syllabes, elles ne représentoient que les noms qu'il falloit donner aux notes en les chantant. Or, comme il n'y avoit que six noms pour sept notes, c'étoit une nécessité qu'au moins un même nom fût donné à deux différentes notes; ce qui se fit de manière que ces deux notes, *mi fa* ou *la fa*, tombassent sur les semi-tons : par conséquent, dès qu'il se présentoit un dièse ou un bémol qui amenoit un nouveau semi-ton, c'étoit encore des noms à changer; ce qui faisoit donner le même nom à différentes notes, et différens noms à la même note, selon le progrès du chant; et ces changemens de noms s'appeloient *muances*.

On apprenoit donc ces muances par la *gamme*. A la gauche de chaque degré on voyoit une lettre qui indiquoit la corde précise appartenant à

[illegible]é; à la droite, dans les cases, on trouvoit les différens noms que cette même note devoit porter en montant ou en descendant par bécarre ou par bémol, selon le progrès.

Les difficultés de cette méthode ont fait faire en divers temps plusieurs changemens à la *gamme*. La figure 2 (pl. II) représente cette *gamme* telle qu'elle est actuellement usitée en Italie. C'est à peu près la même chose en Espagne et en Portugal, si ce n'est qu'on trouve quelquefois à la dernière place la colonne du bécarre, qui est ici la première, ou quelque autre différence aussi peu importante.

Pour se servir de cette échelle, si l'on veut chanter au naturel, on applique *ut* à Γ de la première colonne, le long de laquelle on monte jusqu'au *la;* après quoi, passant à droite dans la colonne du *b* naturel, on nomme *fa;* on monte au *la* de la même colonne, puis on retourne dans la précédente à *mi*, et ainsi de suite. Ou bien on peut commencer par *ut* au C de la seconde colonne; arrivé au *la*, passer à *mi* dans la première colonne, puis repasser dans l'autre colonne au *fa*. Par ce moyen l'une de ces transitions forme toujours un semi-ton, savoir *la fa;* et l'autre toujours un ton, savoir, *la mi*. Par bémol, on peut commencer à l'*ut* en *c* ou *f*, et faire les transitions de la même manière, etc.

En descendant par bécarre, on quitte l'*ut* de la colonne du milieu pour passer au *mi* de celle par bécarre, ou au *fa* de celle par bémol; puis descendant jusqu'à l'*ut* de cette nouvelle colonne, on en sort par *fa* de gauche à droite, par *mi* de droite à gauche, etc.

Les Anglois n'emploient pas toutes ces syllabes, mais seulement les quatre premières, *ut ré mi fa*, changeant ainsi de colonne de quatre en quatre notes, ou de trois en trois par une méthode semblable à celle que je viens d'expliquer, si ce n'est qu'au lieu de *la fa* et de *la mi*, il faut muer par *fa ut* et par *mi ut*.

Les Allemands n'ont point d'autre *gamme* que les lettres initiales qui marquent les sons fixes dans les autres *gammes*, et ils solfient même avec ces lettres de la manière qu'on pourra voir au mot *Solfier*.

La *gamme* françoise, autrement dite *gamme* du *si*, lève les embarras de toutes ces transitions. Elle consiste en une simple échelle de six degrés sur deux colonnes, outre celles des lettres. (Voy. pl. II, fig. 3.) La première colonne à gauche est pour chanter par bémol, c'est-à-dire avec un bémol à la clef; la seconde, pour chanter au naturel. Voilà tout le mystère de la *gamme* françoise, qui n'a guère plus de difficulté que d'utilité, attendu que toute autre altération qu'un bémol la met à l'instant hors d'usage. Les autres *gammes* n'ont par-dessus celle-là que l'avantage d'avoir aussi une colonne pour le bécarre, c'est-à-dire pour un dièse à la clef; mais sitôt qu'on y met plus d'un dièse ou d'un bémol (ce qui ne se faisoit jamais autrefois), toutes ces *gammes* sont également inutiles. Aujourd'hui que les musiciens françois chantent tout au naturel, ils n'ont que faire de *gamme*. C *sol ut*, *ut*, et C, ne sont pour eux que la même chose. Mais dans le système de Gui, *ut* est une chose, et C en est une autre fort différente; et quand il a donné à chaque note une syllabe et une lettre, il n'a pas prétendu en faire

des synonymes, ce qui eût été doubler inutilement les noms et les embarras.

GAVOTTE, *s. f.* Sorte de danse dont l'air est à deux temps, et se coupe en deux reprises, dont chacune commence avec le second temps et finit sur le premier. Le mouvement de la *gavotte* est ordinairement gracieux, souvent gai, quelquefois aussi tendre et lent. Elle marque ses phrases et ses repos de deux en deux mesures.

GÉNIE, *s. m.* Ne cherche point, jeune artiste, ce que c'est que le *génie*. En as-tu, tu le sens en toi-même. N'en as-tu pas, tu ne le connoîtras jamais. Le *génie* du musicien soumet l'univers entier à son art; il peint tous les tableaux par des sons; il fait parler le silence même; il rend les idées par des sentimens, les sentimens par des accens; et les passions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs : la volupté, par lui, prend de nouveaux charmes; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris; il brûle sans cesse, et ne se consume jamais : il exprime avec chaleur les frimas et les glaces; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'âme ce sentiment de vie qui ne l'abandonne point, et qu'il communique aux cœurs faits pour le sentir : mais, hélas! il ne sait rien dire à ceux où son germe n'est pas, et ses prodiges sont peu sensibles à qui ne les peut imiter. Veux-tu donc savoir si quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime; cours, vole à Naples écouter les chefs-d'œuvre de Leo, de Durante, de Jomelli, de Pergolèse. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des tressaillemens t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prends le Métastase et travaille; son *génie* échauffera le tien; tu créeras à son exemple; c'est là ce que fait le *génie*, et d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que les maîtres t'ont fait verser. Mais si les charmes de ce grand art te laissent tranquille, si tu n'as ni délire ni ravissement, si tu ne trouves que beau ce qui transporte, oses-tu demander ce qu'est le *génie*? Homme vulgaire, ne profane point ce nom sublime. Que t'importeroit de le connoître? tu ne saurois le sentir : fais de la musique françoise.

GENRE, *s. m.* Division et disposition du tétracorde, considéré dans les intervalles des quatres sons qui le composent. On conçoit que cette définition, qui est celle d'Euclide, n'est applicable qu'à la musique grecque, dont j'ai à parler en premier lieu.

La bonne constitution de l'accord du tétracorde, c'est-à-dire l'établissement d'un *genre* régulier, dépendoit des trois règles suivantes, que je tire d'Aristoxène.

La première étoit que les deux cordes extrêmes du tétracorde devoient toujours rester immobiles, afin que leur intervalle fût toujours celui d'une quarte juste ou du diatessaron. Quant aux deux cordes moyennes, elles varioient à la vérité; mais l'intervalle du lichanos à la mèse ne devoit jamais passer deux *tons*, ni diminuer au delà d'un *ton*, de sorte qu'on avoit précisément l'espace d'un *ton* pour varier l'accord du lichanos : et c'est la seconde règle. La troisième étoit que l'intervalle de la parhypate, ou seconde corde, à l'hypate, n'excédât jamais celui de la même parhypate au lichanos.

Comme en général cet accord pouvoit se diversifier de trois façons, cela constituoit trois principaux *genres;* savoir, le diatonique, le chromatique, et l'enharmonique. Ces deux derniers *genres*, où les deux premiers intervalles faisoient toujours ensemble une somme moindre que le troisième intervalle, s'appeloient, à cause de cela, *genres épais* ou *serrés*. (Voy. *Épais*.)

Dans le diatonique, la modulation procédoit par un semi-ton, un *ton*, et un autre *ton*, *si ut ré mi*, et comme on y passoit par deux *tons* consécutifs, de là lui venoit le nom de *diatonique*. Le chromatique procédoit successivement par deux semi-tons et un hémiditon ou une tierce mineure, *si*, *ut*, *ut* dièse, *mi;* cette modulation tenoit le milieu entre celle du diatonique et de l'enharmonique, y faisant, pour ainsi dire, sentir diverses nuances de sons, de même qu'entre deux couleurs principales on introduit plusieurs nuances intermédiaires; et de là vient qu'on appeloit ce *genre* chromatique ou coloré. Dans l'enharmonique, la modulation procédoit par deux quarts de *ton*, en divisant, selon la doctrine d'Aristoxène, le semi-ton majeur en deux parties égales, et un diton ou une tierce majeure, comme *si*, *si* dièse enharmonique, *ut*, et *mi;* ou bien, selon les pythagoriciens, en divisant le semi-ton majeur en deux intervalles inégaux, qui formoient l'un le semi-ton mineur, c'est-à-dire notre dièse ordinaire, et l'autre le complément de ce même semi-ton mineur au semi-ton majeur, et ensuite le diton, comme ci-devant, *si*, *si* dièse ordinaire, *ut*, *mi*. Dans le premier cas, les deux intervalles égaux du *si* à l'*ut* étoient tous deux enharmoniques ou d'un quart de *ton;* dans le second cas, il n'y avoit d'enharmonique que le passage du *si* dièse à l'*ut*, c'est-à-dire la différence du semi-ton mineur au semi-ton majeur, laquelle est le dièse appelé *de Pythagore*, et le véritable intervalle enharmonique donné par la nature.

Comme donc cette modulation, dit M. Burette, se tenoit d'abord très-serrée, ne parcourant que de petits intervalles, des intervalles presque insensibles, on la nommoit *enharmonique*, comme qui diroit *bien jointe*, bien assemblée, *probe coagmentata*.

Outre ces *genres* principaux, il y en avoit d'autres qui résultoient tous des divers partages du tétracorde, ou de façons de l'accorder différentes de celles dont je viens de parler. Aristoxène subdivise le *genre* diatonique en syntonique et diatonique mol (voy. *Diatonique*), et le *genre* chromatique en mol, hémiolien et tonique (voy. *Chromatique*), dont il donne les différences comme je les rapporte à leurs articles. Aristide Quintilien fait mention de plusieurs autres *genres* particuliers, et il en compte six qu'il donne pour très-anciens, savoir, le lydien, le dorien, le phrygien, l'ionien, le mixolydien, et le syntonolydien. Ces six *genres*, qu'il ne faut pas confondre avec les tons ou modes de mêmes noms, différoient par leurs degrés ainsi que par leur accord; les uns n'arrivoient pas à l'octave, les autres l'atteignoient, les autres la passoient, en sorte qu'ils participoient à la fois du *genre* et du mode. On en peut voir le détail dans le *Musicien grec*.

En général le diatonique se divise en autant d'espèces qu'on peut assigner d'intervalles différens entre le semi-ton et le *ton*.

Le chromatique, en autant d'espèces qu'on peut assigner d'intervalles entre le semi-ton et le dièse enharmonique.

Quant à l'enharmonique, il ne se subdivise point.

Indépendamment de toutes ces subdivisions, il y avoit encore un *genre* commun dans lequel on n'employoit que des sons stables qui appartiennent à tous les *genres*, et un *genre* mixte qui participoit du caractère de deux *genres* ou de tous les trois. Or, il faut bien remarquer que dans ce mélange des *genres*, qui étoit très-rare, on n'employoit pas pour cela plus de quatre cordes, mais on les tendoit ou relâchoit diversement durant une même pièce; ce qui ne paroît pas trop facile à pratiquer. Je soupçonne que peut-être un tétracorde étoit accordé dans un *genre*, et un autre dans un autre; mais les auteurs ne s'expliquent pas clairement là-dessus.

On lit dans Aristoxène (liv. I, part. II) que, jusqu'au temps d'Alexandre, le diatonique et le chromatique étoient négligés des anciens musiciens, et qu'ils ne s'exerçoient que dans le *genre* enharmonique comme le seul digne de leur habileté; mais ce *genre* étoit entièrement abandonné du temps de Plutarque, et le chromatique aussi fut oublié, même avant Macrobe.

L'étude des écrits des anciens, plus que le progrès de notre musique, nous a rendu ces idées, perdues chez leurs successeurs. Nous avons comme eux le *genre* diatonique, le chromatique, et l'enharmonique, mais sans aucunes divisions, et nous considérons ces *genres* sous des idées fort différentes de celles qu'ils en avoient : c'étoient pour eux autant de manières particulières de conduire le chant sur certaines cordes prescrites; pour nous, ce sont autant de manières de conduire le corps entier de l'harmonie, qui forcent les parties à suivre les intervalles prescrits par ces *genres* : de sorte que le *genre* appartient encore plus à l'harmonie qui l'engendre, qu'à la mélodie qui le fait sentir.

Il faut encore observer que, dans notre musique, les *genres* sont presque toujours mixtes, c'est-à-dire que le diatonique entre pour beaucoup dans le chromatique, et que l'un et l'autre sont nécessairement mêlés à l'enharmonique. Une pièce de musique tout entière dans un seul *genre* seroit très-difficile à conduire et ne seroit pas supportable : car, dans le diatonique, il seroit impossible de changer de ton; dans le chromatique, on seroit forcé de changer de ton à chaque note; et dans l'enharmonique, il n'y auroit absolument aucune sorte de liaison. Tout cela vient encore des règles de l'harmonie, qui assujettissent la succession des accords à certaines règles incompatibles avec une continuelle succession enharmonique ou chromatique, et aussi de celles de la mélodie, qui n'en sauroit tirer de beaux chants. Il n'en étoit pas de même des *genres* des anciens : comme les tétracordes étoient également complets, quoique divisés différemment dans chacun des trois systèmes, si dans la mélodie ordinaire un *genre* eût emprunté d'un autre d'autres sons que ceux qui se trouvoient nécessairement communs entre eux, le tétracorde auroit eu plus de quatre cordes, et toutes les règles de leur musique auroient été confondues.

M. Serre, de Genève, a fait la distinction d'un quatrième *genre*, duquel j'ai parlé dans son article. (Voy. *Diacommatique.*)

GIGUE, *s. f.* Air d'une danse de même nom, dont la mesure est à six-huit et d'un mouvement assez gai. Les opéras françois contiennent beaucoup de *gigues*, et les *gigues* de Corelli ont été longtemps célèbres : mais ces airs sont entièrement passés de mode; on n'en fait plus du tout en Italie, et l'on n'en fait plus guère en France.

GOUT, *s. m.* De tous les dons naturels, le *goût* est celui qui se sent le mieux et qui s'explique le moins : il ne seroit pas ce qu'il est si l'on pouvoit le définir, car il juge des objets sur lesquels le jugement n'a plus de prise, et sert, si j'ose parler ainsi, de lunettes à la raison.

Il y a dans la mélodie des chants plus agréables que d'autres, quoique également bien modulés; il y a dans l'harmonie des choses d'effet et des choses sans effet, toutes également régulières; il y a dans l'entrelacement des morceaux un art exquis de faire valoir les uns par les autres, qui tient à quelque chose de plus fin que la loi des contrastes; il y a dans l'exécution du même morceau des manières différentes de le rendre, sans jamais sortir de son caractère : de ces manières, les unes plaisent plus que les autres, et loin de les pouvoir soumettre aux règles, on ne peut pas même les déterminer. Lecteur, rendez-moi raison de ces différences, et je vous dirai ce que c'est que le *goût*.

Chaque homme a un *goût* particulier, par lequel il donne aux choses qu'il appelle belles et bonnes un ordre qui n'appartient qu'à lui. L'un est plus touché des morceaux pathétiques; l'autre aime mieux les airs gais : une voix douce et flexible chargera ses chants d'ornemens agréables; une voix sensible et forte animera les siens des accens de la passion : l'un cherchera la simplicité dans la mélodie; l'autre fera cas des traits recherchés : et tous deux appelleront élégance le *goût* qu'ils auront préféré. Cette diversité vient tantôt de la différente disposition des organes, dont le goût enseigne à tirer parti, tantôt du caractère particulier de chaque homme, qui le rend plus sensible à un plaisir ou à un défaut qu'à un autre, tantôt de la diversité d'âge ou de sexe, qui tourne les désirs vers des objets différens : dans tous ces cas, chacun n'ayant que son *goût* à opposer à celui d'un autre, il est évident qu'il n'en faut point disputer.

Mais il y a aussi un *goût* général sur lequel tous les gens bien organisés s'accordent; et c'est celui-ci seulement auquel on peut donner absolument le nom de *goût*. Faites entendre un concert à des oreilles suffisamment exercées et à des hommes suffisamment instruits, le plus grand nombre s'accordera, pour l'ordinaire, sur le jugement des morceaux et sur l'ordre de préférence qui leur convient. Demandez à chacun raison de son jugement, il y a des choses sur lesquelles ils la rendront d'un avis presque unanime : ces choses sont celles qui se trouvent soumises aux règles; et ce jugement commun est alors celui de l'artiste ou du connoisseur : mais de ces choses qu'ils s'accordent à trouver bonnes ou mauvaises, il y en a sur lesquelles ils ne pourront autoriser leur jugement par aucune raison solide et commune à tous; et ce dernier jugement appartient à l'homme de *goût*. Que si l'unani-

mité parfaite ne s'y trouve pas, c'est que tous ne sont pas également bien organisés; que tous ne sont pas gens de *goût*, et que les préjugés de l'habitude ou de l'éducation changent souvent, par des conventions arbitraires, l'ordre des beautés naturelles. Quant à ce *goût*, on en peut disputer, parce qu'il n'y en a qu'un qui soit le vrai : mais je ne vois guère d'autre moyen de terminer la dispute que celui de compter les voix, quand on ne convient pas même de celle de la nature. Voilà donc ce qui doit décider de la préférence entre la musique françoise et l'italienne.

Au reste, le génie crée, mais le *goût* choisit; et souvent un génie trop abondant a besoin d'un censeur sévère qui l'empêche d'abuser de ses richesses. Sans *goût* on peut faire de grandes choses; mais c'est lui qui les rend intéressantes. C'est le *goût* qui fait saisir au compositeur les idées du poëte; c'est le *goût* qui fait saisir à l'exécutant les idées du compositeur; c'est le *goût* qui fournit à l'un et à l'autre tout ce qui peut orner et faire valoir leur sujet; et c'est le *goût* qui donne à l'auditeur le sentiment de toutes ces convenances. Cependant le *goût* n'est point la sensibilité : on peut avoir beaucoup de *goût* avec une âme froide; et tel homme transporté des choses vraiment passionnées est peu touché des gracieuses. Il semble que le *goût* s'attache plus volontiers aux petites expressions, et la sensibilité aux grandes.

Gout du chant. C'est ainsi qu'on appelle en France l'art de chanter ou de jouer les notes avec les agrémens qui leur conviennent, pour couvrir un peu la fadeur du chant françois. On trouve à Paris plusieurs maîtres de *goût du chant*, et ce *goût* a plusieurs termes qui lui sont propres; on trouvera les principaux au mot *Agrémens*.

Le *goût du chant* consiste aussi beaucoup à donner artificiellement à la voix du chanteur le timbre, bon ou mauvais, de quelque acteur ou actrice à la mode; tantôt il consiste à nasillonner, tantôt à canarder, tantôt à chevroter, tantôt à glapir : mais tout cela sont des grâces passagères qui changent sans cesse avec leurs auteurs.

Grave ou Gravement. Adverbe qui marque lenteur dans le mouvement, et de plus une certaine gravité dans l'exécution.

Grave, *adj.*, est opposé à *aigu*. Plus les vibrations du corps sonore sont lentes, plus le son est *grave*. (Voy. *Son*, *Gravité*.)

Gravité, *s. f.* C'est cette modification du son par laquelle on le considère comme *grave* ou *bas* par rapport à d'autres sons qu'on appelle *hauts* ou *aigus*. Il n'y a point dans la langue françoise de corrélatif à ce mot, car celui d'*acuité* n'a pu passer.

La *gravité* des sons dépend de la grosseur, longueur, tension des cordes, de la longueur et du diamètre des tuyaux, et en général du volume et de la masse des corps sonores; plus ils ont de tout cela, plus leur *gravité* est grande : mais il n'y a point de *gravité* absolue, et nul son n'est grave ou aigu que par comparaison.

Gros-fa. Certaines vieilles musiques d'Église, en notes carrées, rondes ou blanches, s'appeloient jadis du *gros-fa*.

Groupe, *s. m.* Selon l'abbé Brossard, quatre notes égales et diatoniques, dont la première et la troisième sont sur le même degré, for-

sent un *groupe*. Quand la deuxième descend et que la quatrième monte, c'est *groupe ascendant;* quand la deuxième monte et que la quatrième descend, c'est *groupe descendant :* et il ajoute que ce nom a été donné à ces notes à cause de la figure qu'elles forment ensemble.

Je ne me souviens pas d'avoir jamais ouï employer ce mot, en parlant, dans le sens que lui donne l'abbé Brossard, ni même de l'avoir lu dans le même sens ailleurs que dans son Dictionnaire.

Guide, *s. f.* C'est la partie qui entre la première dans une fugue et annonce le sujet. (Voy. *Fugue.*) Ce mot, commun en Italie, est peu usité en France dans le même sens.

Guidon, *s. m.* Petit signe de musique, lequel se met à l'extrémité de chaque portée sur le degré où sera placée la note qui doit commencer la portée suivante : si cette première note est accompagnée accidentellement d'un dièse, d'un bémol, ou d'un bécarre, il convient d'en accompagner aussi le *guidon.*

On ne se sert plus de *guidons* en Italie, surtout dans les partitions, où chaque portée ayant toujours dans l'accolade sa place fixe, on ne sauroit guère se tromper en passant de l'une à l'autre. Mais les *guidons* sont nécessaires dans les partitions françoises, parce que, d'une ligne à l'autre, les accolades, embrassant plus ou moins de portées, vous laissent dans une continuelle incertitude de la portée correspondante à celle que vous avez quittée.

Gymnopédie, *s. f.* Air ou nome sur lequel dansoient à nu les jeunes Lacédémoniennes.

## H

Harmatias. Nom d'un nome dactylique de la musique grecque, inventé par le premier Olympe, Phrygien.

Harmonie, *s. f.* Le sens que donnoient les Grecs à ce mot dans leur musique est d'autant moins facile à déterminer, qu'étant originairement un nom propre, il n'a point de racines par lequel on puisse le décomposer pour en tirer l'étymologie. Dans les anciens traités qui nous restent, l'*harmonie* paroît être la partie qui a pour objet la succession convenable des sons, en tant qu'ils sont aigus ou graves, par opposition aux deux autres parties appelées *rhythmica* et *metrica*, qui se rapportent au temps et à la mesure; ce qui laisse à cette convenance une idée vague et indéterminée qu'on ne peut fixer que par une étude expresse de toutes les règles de l'art; et encore, après cela, l'*harmonie* sera-t-elle fort difficile à distinguer de la mélodie, à moins qu'on n'ajoute à cette dernière les idées de rhythme et de mesure, sans lesquelles, en effet, nulle mélodie ne peut avoir un caractère déterminé; au lieu que l'*harmonie* a le sien par elle-même indépendamment de toute autre quantité. (Voy. *Mélodie.*)

On voit par un passage de Nicomaque et par d'autres qu'ils donnoient aussi quelquefois le nom d'*harmonie* à la consonnance de l'octave, et aux concerts de voix et d'instrumens qui s'exécutoient à l'octave, et qu'ils appeloient plus communément *antiphonies.*

*Harmonie*, selon les modernes, est une succession d'accords selon

les lois de la modulation. Longtemps cette *harmonie* n'eut d'autres principes que des règles presque arbitraires ou fondées uniquement sur l'approbation d'une oreille exercée, qui jugeoit de la bonne ou mauvaise succession des consonnances, et dont on mettoit ensuite les décisions en calcul. Mais le P. Mersenne et M. Sauveur ayant trouvé que tout son, bien que simple en apparence, étoit toujours accompagné d'autres sons moins sensibles qui formoient avec lui l'accord parfait majeur, M. Rameau est parti de cette expérience, et en a fait la base de son système harmonique, dont il a rempli beaucoup de livres, et qu'enfin M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au public.

M. Tartini, partant d'une autre expérience plus neuve, plus délicate, et non moins certaine, est parvenu à des conclusions assez semblables par un chemin tout opposé. M. Rameau fait engendrer les dessus par la basse; M. Tartini fait engendrer la basse par les dessus : celui-ci tire l'*harmonie* de la mélodie, et le premier fait tout le contraire. Pour décider de laquelle des deux écoles doivent sortir les meilleurs ouvrages, il ne faut que savoir lequel doit être fait pour l'autre, du chant ou de l'accompagnement. On trouvera au mot *Système* un court exposé de celui de M. Tartini. Je continue à parler ici dans celui de M. Rameau, que j'ai suivi dans tout cet ouvrage, comme le seul admis dans le pays où j'écris.

Je dois pourtant déclarer que ce système, quelque ingénieux qu'il soit, n'est rien moins que fondé sur la nature, comme il le répète sans cesse; qu'il n'est établi que sur des analogies et des convenances qu'un homme inventif peut renverser demain par d'autres plus naturelles; qu'enfin, des expériences dont il le déduit, l'une est reconnue fausse, et l'autre ne fournit point les conséquences qu'il en tire. En effet, quand cet auteur a voulu décorer du titre de *démonstration* les raisonnemens sur lesquels il établit sa théorie, tout le monde s'est moqué de lui; l'Académie a hautement désapprouvé cette qualification obreptice; et M. Esteve, de la Société royale de Montpellier, lui a fait voir qu'à commencer par cette proposition, que, dans la loi de la nature, les octaves des sons les représentent et peuvent se prendre pour eux, il n'y avoit rien du tout qui fût démontré, ni même solidement établi dans sa prétendue démonstration. Je reviens à son système.

Le principe physique de la résonnance nous offre les accords isolés et solitaires; il n'en établit pas la succession. Une succession régulière est pourtant nécessaire. Un dictionnaire de mots choisis n'est pas une harangue, ni un recueil de bons accords une pièce de musique : il faut un sens, il faut de la liaison dans la musique ainsi que dans le langage; il faut que quelque chose de ce qui précède se transmette à ce qui suit, pour que le tout fasse un ensemble et puisse être appelé véritablement un.

Or la sensation composée qui résulte d'un accord parfait se résout dans la sensation absolue de chacun des sons qui le composent, et dans la sensation comparée de chacun des intervalles que ces mêmes sons forment entre eux : il n'y a rien au delà de sensible dans cet accord; d'où il suit que ce n'est que par le rapport des sons et par l'ana-

logie des intervalles qu'on peut établir la liaison dont il s'agit, et c'est là le vrai et l'unique principe d'où découlent toutes les lois de l'*harmonie* et de la modulation. Si donc toute l'*harmonie* n'étoit formée que par une succession d'accords parfaits majeurs, il suffiroit d'y procéder par intervalles semblables à ceux qui composent un tel accord : car alors, quelque son de l'accord précédent se prolongeant nécessairement dans le suivant, tous les accords se trouveroient suffisamment liés, et l'*harmonie* seroit une, au moins en ce sens.

Mais, outre que de telles successions excluroient toute mélodie en excluant le genre diatonique qui en fait la base, elles n'iroient point au vrai but de l'art, puisque la musique, étant un discours, doit avoir comme lui ses périodes, ses phrases, ses suspensions, ses repos, sa ponctuation de toute espèce, et que l'uniformité des marches harmoniques n'offriroit rien de tout cela. Les marches diatoniques exigeoient que les accords majeurs et mineurs fussent entremêlés, et l'on a senti la nécessité des dissonances pour marquer les phrases et les repos. Or la succession liée des accords parfaits majeurs ne donne ni l'accord parfait mineur, ni la dissonance, ni aucune espèce de phrase, et la ponctuation s'y trouve tout à fait en défaut.

M. Rameau voulant absolument, dans son système, tirer de la nature toute notre *harmonie*, a eu recours pour cet effet à une autre expérience de son invention, de laquelle j'ai parlé ci-devant, et qui est renversée de la première : il a prétendu qu'un son quelconque fournissoit dans ses multiples un accord parfait mineur au grave, dont il étoit la dominante ou quinte, comme il en fournit un majeur dans ses aliquotes, dont il est la tonique ou fondamentale. Il a avancé, comme un fait assuré, qu'une corde sonore faisoit vibrer dans leur totalité, sans pourtant les faire résonner, deux autres cordes plus graves, l'une à sa douzième majeure, et l'autre à sa dix-septième ; et de ce fait, joint au précédent, il a déduit fort ingénieusement non-seulement l'introduction du mode mineur et de la dissonance dans l'*harmonie*, mais les règles de la phrase harmonique et de toute la modulation, telles qu'on les trouve aux mots *Accord*, *Accompagnement*, *Basse fondamentale*, *Cadence*, *Dissonance*, *Modulation*.

Mais premièrement l'expérience est fausse. Il est reconnu que les cordes accordées au-dessous du son fondamental ne frémissent point en entier à ce son fondamental, mais qu'elles se divisent pour en rendre seulement l'unisson, lequel conséquemment n'a point d'harmoniques en dessous : il est reconnu de plus que la propriété qu'ont les cordes de se diviser n'est point particulière à celles qui sont accordées à la douzième et à la dix-septième en dessous du son principal, mais qu'elle est commune à tous ses multiples ; d'où il suit que les intervalles de douzième et de dix-septième en dessous n'étant pas uniques en leur manière, on n'en peut rien conclure en faveur de l'accord parfait mineur qu'ils représentent.

Quand on supposeroit la vérité de cette expérience, cela ne lèveroit pas à beaucoup près les difficultés. Si, comme le prétend M. Rameau, toute l'*harmonie* est dérivée de la résonnance du corps sonore, il n'en

dérive donc point des seules vibrations du corps sonore qui ne résonne pas. En effet, c'est une étrange théorie de tirer de ce qui ne résonne pas les principes de l'*harmonie*, et c'est une étrange physique de faire vibrer et non résonner le corps sonore, comme si le son lui-même étoit autre chose que l'air ébranlé par ces vibrations. D'ailleurs le corps sonore ne donne pas seulement, outre le son principal, les sons qui composent avec lui l'accord parfait, mais une infinité d'autres sons, formés par toutes les aliquotes du corps sonore, lesquels n'entrent point dans cet accord parfait. Pourquoi les premiers sont-ils consonnans, et pourquoi les autres ne le sont-ils pas, puisqu'ils sont tous également donnés par la nature?

Tout son donne un accord vraiment parfait, puisqu'il est formé de tous ses harmoniques, et que c'est par eux qu'il est un son : cependant ces harmoniques ne s'entendent pas, et l'on ne distingue qu'un son simple, à moins qu'il ne soit extrêmement fort; d'où il suit que la seule bonne *harmonie* est l'unisson, et qu'aussitôt qu'on distingue les consonnances, la proportion naturelle étant altérée, l'*harmonie* a perdu sa pureté.

Cette altération se fait alors de deux manières. Premièrement, en faisant sonner certains sons harmoniques, et non pas les autres, on change le rapport de force qui doit régner entre eux tous, pour produire la sensation d'un son unique, et l'unité de la nature est détruite. On produit, en doublant ces harmoniques, un effet semblable à celui qu'on produiroit en étouffant tous les autres; car alors il ne faut pas douter qu'avec le son générateur on n'entendît ceux des harmoniques qu'on auroit laissés; au lieu qu'en les laissant tous, ils s'entre-détruisent et concourent ensemble à produire et renforcer la sensation unique du son principal. C'est le même effet que donne le plein jeu de l'orgue, lorsque, ôtant successivement les registres, on laisse avec le principal la doublette et la quinte; car alors cette quinte et cette tierce, qui restoient confondues, se distinguent séparément et désagréablement.

De plus, les harmoniques qu'on fait sonner ont eux-mêmes d'autres harmoniques, lesquels ne le sont pas du son fondamental : c'est par ces harmoniques ajoutés que celui qui les produit se distingue encore plus durement; et ces mêmes harmoniques qui font ainsi sentir l'accord n'entrent point dans son *harmonie*. Voilà pourquoi les consonnances les plus parfaites déplaisent naturellement aux oreilles peu faites à les entendre, et je ne doute pas que l'octave elle-même ne déplût comme les autres, si le mélange des voix d'hommes et de femmes n'en donnoit l'habitude dès l'enfance.

C'est encore pis dans la dissonance, puisque, non-seulement les harmoniques du son qui la donnent, mais ce son lui-même n'entre point dans le système harmonieux du son fondamental; ce qui fait que la dissonance se distingue toujours d'une manière choquante parmi tous les autres sons.

Chaque touche d'un orgue, dans le plein jeu, donne un accord parfait tierce majeure, qu'on ne distingue pas du son fondamental, à

moins qu'on ne soit d'une attention extrême et qu'on ne tire successivement les jeux; mais ces sons harmoniques ne se confondent avec le principal qu'à la faveur du grand bruit et d'un arrangement de registres par lequel les tuyaux qui font résonner le son fondamental couvrent de leur force ceux qui donnent ces harmoniques. Or, on n'observe point et l'on ne sauroit observer cette proportion continuelle dans un concert, puisque, attendu le renversement de l'*harmonie*, il faudroit que cette plus grande force passât à chaque instant d'une partie à une autre; ce qui n'est pas praticable, et défigureroit toute la mélodie.

Quand on joue de l'orgue, chaque touche de la basse fait sonner l'accord parfait majeur; mais parce que cette basse n'est pas toujours fondamentale, et qu'on module souvent en accord parfait mineur, cet accord parfait majeur est rarement celui que frappe la main droite; de sorte qu'on entend la tierce mineure avec la majeure, la quinte avec le triton, la septième superflue avec l'octave, et mille autres cacophonies, dont nos oreilles sont peu choquées, parce que l'habitude les rend accommodantes; mais il n'est point à présumer qu'il en fût ainsi d'une oreille naturellement juste, et qu'on mettroit pour la première fois à l'épreuve de cette *harmonie*.

M. Rameau prétend que les dessus d'une certaine simplicité suggèrent naturellement leur basse, et qu'un homme ayant l'oreille juste et non exercée entonnera naturellement cette basse. C'est là un préjugé de musique démenti par toute expérience. Non-seulement celui qui n'aura jamais entendu ni basse ni *harmonie* ne trouvera de lui-même ni cette *harmonie* ni cette basse, mais elles lui déplairont si on les lui fait entendre, et il aimera beaucoup mieux le simple unisson.

Quand on songe que de tous les peuples de la terre, qui tous ont une musique et un chant, les Européens sont les seuls qui aient une *harmonie*, des accords, et qui trouvent ce mélange agréable; quand on songe que le monde a duré tant de siècles, sans que de toutes les nations qui ont cultivé les beaux-arts aucune ait connu cette *harmonie;* qu'aucun animal, qu'aucun oiseau, qu'aucun être dans la nature ne produit d'autre accord que l'unisson, ni d'autre musique que la mélodie; que les langues orientales, si sonores, si musicales; que les oreilles grecques, si délicates, si sensibles, exercées avec tant d'art, n'ont jamais guidé ces peuples voluptueux et passionnés vers notre *harmonie;* que sans elle leur musique avoit des effets si prodigieux; qu'avec elle la nôtre en a de si foibles; qu'enfin il étoit réservé à des peuples du Nord, dont les organes durs et grossiers sont plus touchés de l'éclat et du bruit des voix que de la douceur des accens et de la mélodie des inflexions, de faire cette grande découverte et de la donner pour principe à toutes les règles de l'art; quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il est bien difficile de ne pas soupçonner que toute notre *harmonie* n'est qu'une invention gothique et barbare, dont nous ne nous fussions jamais avisés si nous eussions été plus sensibles aux véritables beautés de l'art et de la musique vraiment naturelle.

M. Rameau prétend cependant que l'*harmonie* est la source des plus grandes beautés de la musique; mais ce sentiment est contredit par les faits et par la raison. Par les faits, puisque tous les grands effets de la musique ont cessé, et qu'elle a perdu son énergie et sa force depuis l'invention du contre-point; à quoi j'ajoute que les beautés purement harmoniques sont des beautés savantes, qui ne transportent que des gens versés dans l'art; au lieu que les véritables beautés de la musique, étant de la nature, sont et doivent être également sensibles à tous les hommes savans et ignorans.

Par la raison, puisque l'*harmonie* ne fournit aucun principe d'imitation par lequel la musique, formant des images ou exprimant des sentimens, se puisse élever au genre dramatique ou imitatif, qui est la partie de l'art la plus noble et la seule énergique, tout ce qui ne tient qu'au physique des sons étant très-borné dans le plaisir qu'il nous donne, et n'ayant que très-peu de pouvoir sur le cœur humain. (Voy. *Mélodie*.)

*Harmonie*. Genre de musique. Les anciens ont souvent donné ce nom au genre appelé plus communément *genre enharmonique*. (Voy. *Enharmonique*.)

*Harmonie directe* est celle où la basse est fondamentale, et où les parties supérieures conservent l'ordre direct entre elles et avec cette basse.

*Harmonie renversée* est celle où le son générateur ou fondamental est dans quelqu'une des parties supérieures, et où quelque autre son de l'accord est transporté à la basse au-dessous des autres. (Voy. *Direct*, *Renversé*.)

*Harmonie figurée* est celle où l'on fait passer plusieurs notes sur un accord. On *figure* l'*harmonie* par degrés conjoints ou disjoints. Lorsqu'on figure par degrés conjoints, on emploie nécessairement d'autres notes que celles qui forment l'accord, des notes qui ne sonnent point sur la basse, et sont comptées pour rien dans l'*harmonie* : ces notes intermédiaires ne doivent pas se montrer au commencement des temps, principalement des temps forts, si ce n'est comme coulés, ports de voix, ou lorsqu'on fait la première note du temps brève pour appuyer la seconde. Mais quand on figure par degrés disjoints, on ne peut absolument employer que les notes qui forment l'accord, soit consonnant, soit dissonant. L'*harmonie* se *figure* encore par des sons suspendus ou supposés. (Voy. *Supposition*, *Suspension*.)

Harmonieux, *adj*. Tout ce qui fait de l'effet dans l'harmonie, et même quelquefois tout ce qui est sonore et remplit l'oreille dans les voix, dans les instrumens, dans la simple mélodie.

Harmonique, *adj*. Ce qui appartient à l'harmonie, comme les divisions *harmoniques* du monocorde, la proportion *harmonique*, le canon *harmonique*, etc.

*Harmonique*, *s. des deux genres*. On appelle ainsi tous les sons concomitans ou accessoires, qui, par le principe de la résonnance, accompagnent un son quelconque et le rendent appréciable : ainsi toutes les aliquotes d'une corde sonore en donnent les *harmoniques*. Ce mot

s'emploie au masculin quand on sous-entend le mot *son*, et au féminin quand on sous-entend le mot *corde*.

*Sons harmoniques*. Voy. *Son*.

HARMONISTE, *s. m*. Musicien savant dans l'harmonie. «C'est un bon *harmoniste*; Durante est le plus grand *harmoniste* de l'Italie, c'est-à-dire du monde.»

HARMONOMÈTRE, *s. m*. Instrument propre à mesurer les rapports harmoniques. Si l'on pouvoit observer et suivre à l'oreille et à l'œil les ventres, les nœuds, et toutes les divisions d'une corde sonore en vibration, l'on auroit un *harmonomètre* naturel très-exact; mais nos sens trop grossiers ne pouvant suffire à ces observations, on y supplée par un monocorde que l'on divise à volonté par des chevalets mobiles; et c'est le meilleur *harmonomètre* naturel que l'on ait trouvé jusqu'ici. (Voy. *Monocorde*.)

HARPALICE. Sorte de chanson propre aux filles parmi les anciens Grecs. (Voy. *Chanson*.)

HAUT, *adj*. Ce mot signifie la même chose qu'*aigu*, et ce terme est opposé à *bas*. C'est ainsi qu'on dira que le ton est trop *haut*, qu'il faut monter l'instrument plus *haut*.

*Haut* s'emploie aussi quelquefois improprement pour *fort*: «Chantez plus *haut*, on ne vous entend pas.»

Les anciens donnoient à l'ordre des sons une dénomination toute opposée à la nôtre; ils plaçoient en *haut* les sons graves, et en bas les sons aigus: ce qu'il importe de remarquer pour entendre plusieurs de leurs passages.

*Haut* est encore, dans celles des quatre parties de la musique qui se subdivisent, l'épithète qui distingue la plus élevée ou la plus aiguë. *Haute-contre*, *Haute-taille*, *Haut-dessus*. (Voy. ces mots.)

HAUT-DESSUS, *s. m*. C'est quand les dessus chantans se subdivisent, la partie supérieure. Dans les parties instrumentales, on dit toujours *premier dessus* et *second dessus*; mais dans le vocal on dit quelquefois *haut-dessus* et *bas-dessus*.

HAUTE-CONTRE, ALTUS ou CONTRA. Celle des quatre parties de la musique qui appartient aux voix d'hommes les plus aiguës ou les plus hautes, par opposition à la *basse-contre*, qui est pour les plus graves ou les plus basses. (Voy. *Parties*.)

Dans la musique italienne, cette partie qu'ils appellent *contr'alto*, et qui répond à la *haute-contre*, est presque toujours chantée par des *bas-dessus*, soit femmes, soit castrati. En effet, la *haute-contre* en voix d'hommes n'est point naturelle; il faut la forcer pour la porter à ce diapason; quoi qu'on fasse, elle a toujours de l'aigreur, et rarement de la justesse.

HAUTE-TAILLE, TÉNOR, est cette partie de la musique qu'on appelle aussi simplement *taille*. Quand la taille se subdivise en deux autres parties, l'inférieure prend le nom de *basse-taille* ou concordant, et la supérieure s'appelle *haute-taille*.

HÉMI. Mot grec fort usité dans la musique, et qui signifie *demi* ou *moitié*. (Voy. *Semi*.)

HÉMIDITON. C'étoit, dans la musique grecque, l'intervalle de tierce majeure, diminué d'un semi-ton, c'est-à-dire la tierce mineure. L'*hémiditon* n'est point, comme on pourroit le croire, la moitié du diton ou le *ton;* mais c'est le diton moins la moitié d'un *ton:* ce qui est tout différent.

HÉMIOLE. Mot grec qui signifie l'*entier et demi*, et qu'on a consacré en quelque sorte à la musique : il exprime le rapport de deux quantités dont l'une est à l'autre comme 15 à 10, ou comme 3 à 2 : on l'appelle autrement le *rapport sesquialtère.*

C'est de ce rapport que naît la consonnance appelée *diapente* ou quinte; et l'ancien rhythme sesquialtère en naissoit aussi.

Les anciens auteurs italiens donnent encore le nom d'*hémiole* ou *hémiolie* à cette espèce de mesure triple dont chaque temps est une noire. Si cette noire est sans queue, la mesure s'appelle *hemiolia maggiore*, parce qu'elle se bat plus lentement et qu'il faut deux noires à queue pour chaque temps. Si chaque temps ne contient qu'une noire à queue, la mesure se bat du double plus vite, et s'appelle *hemiolia minore.*

HÉMIOLIEN, *adj.* C'est le nom que donne Aristoxène à l'une des trois espèces du genre chromatique dont il explique les divisions. Le tétracorde 30 y est partagé en trois intervalles, dont les deux premiers, égaux entre eux, sont chacun la sixième partie, et dont le troisième est les deux tiers : $5+5+20=30$.

· HEPTACORDE, HEPTAMÉRIDE, HEPTAPHONE, HEXACORDE, etc. (Voy. *Eptacorde*, *Eptaméride*, *Eptaphone*, etc.)

HERMOSMÉNON. Voy. *Mœurs.*

HEXHARMONIEN, *adj.* Nome ou chant d'une mélodie efféminée et lâche, comme Aristophane le reproche à Philoxène son auteur.

HOMOPHONIE, *s. f.* C'étoit dans la musique grecque cette espèce de symphonie qui se faisoit à l'unisson, par opposition à l'antiphonie qui s'exécutoit à l'octave. Ce mot vient de ὁμός, pareil, et de φωνή, son.

HYMÉE. Chanson des meuniers chez les anciens Grecs, autrement dite *épiaulie.* (Voy. ce mot.)

HYMÉNÉE. Chanson des noces chez les anciens Grecs, autrement dite *épithalame.* (Voy. *Épithalame.*)

HYMNE, *s. f.* Chant en l'honneur des dieux ou des héros. Il y a cette différence entre l'*hymne* et le cantique, que celui-ci se rapporte plus communément aux actions, et l'*hymne* aux personnes. Les premiers chants de toutes les nations ont été des cantiques ou des *hymnes.* Orphée et Linus passoient chez les Grecs pour auteurs des premières *hymnes;* et il nous reste parmi les poésies d'Homère un recueil d'hymnes en l'honneur des dieux.

HYPATE, *adj.* Épithète par laquelle les Grecs distinguoient le tétracorde le plus bas, et la plus basse corde de chacun des deux plus bas tétracordes; ce qui pour eux étoit tout le contraire, car ils suivoient dans leurs dénominations un ordre rétrograde au nôtre, et plaçoient en haut le grave que nous plaçons en bas. Ce choix est arbitraire,

puisque les idées attachées aux mots *aigu* et *grave* n'ont aucune liaison naturelle avec les idées attachées aux mots *haut* et *bas*.

On appeloit donc *tétracorde hypaton*, ou des *hypates*, celui qui étoit le plus grave de tous et immédiatement au-dessus de la *proslambanomène* ou plus basse corde du mode; et la première corde du tétracorde qui suivoit immédiatement celle-là s'appeloit *hypate hypaton*, c'est-à-dire, comme le traduisoient les Latins, la *principale* du tétracorde des *principales*. Le tétracorde immédiatement suivant du grave à l'aigu s'appeloit *tétracorde méson*, ou des moyennes, et la plus grave corde s'appeloit *hypate méson*, c'est-à-dire la principale des moyennes.

Nicomaque le Gérasénien prétend que ce mot d'*hypate*, *principale*, *élevée* ou *suprême*, a été donné à la plus grave des cordes du diapason par allusion à Saturne, qui des sept planètes est la plus éloignée de nous. On se doutera bien par là que ce Nicomaque étoit pythagoricien.

HYPATE HYPATON. C'étoit la plus basse corde du plus bas tétracorde des Grecs, et d'un ton plus haut que la proslambanomène. (Voy. l'article précédent.)

HYPATE MÉSON. C'étoit la plus basse corde du second tétracorde, laquelle étoit aussi la plus aiguë du premier, parce que ces deux tétracordes étoient conjoints. (Voy *Hypate*.)

HYPATOÏDES. Sons graves. (Voy. *Lepsis*.)

HYPERBOLÉIEN, *adj*. Nome ou chant de même caractère que l'hexharmonien. (Voy. *Hexharmonien*.)

HYRERBOLÉON. Le tétracorde *hyperboléon* étoit le plus aigu des cinq tétracordes du système des Grecs.

Ce mot est le génitif du substantif pluriel ὑπερβολαί, sommets, extrémités; les sons les plus aigus étant à l'extrémité des autres.

HYPERDIAZEUXIS. Disjonction de deux tétracordes séparés par l'intervalle d'une octave, comme étoient le tétracorde des hypates et celui des hyperbolées.

HYPERDORIEN. Mode de la musique grecque, autrement appelé *mixolydien*, duquel la fondamentale ou tonique étoit une quarte au-dessus de celle du mode dorien. (Voy. *Mode*.)

On attribue à Pythoclide l'invention du mode *hyperdorien*.

HYPERÉOLIEN. Le pénultième à l'aigu des quinze modes de la musique des Grecs, et duquel la fondamentale ou tonique étoit une quarte au-dessus de celle du mode éolien. (Voy. *Mode*.)

Le mode *hyperéolien*, non plus que l'hyperlydien qui le suit, n'étoient pas si anciens que les autres : Aristoxène n'en fait aucune mention, et Ptolomée, qui n'en admettoit que sept, n'y comprenoit point ces deux-là.

HYPERIASTIEN, ou *mixolydien aigu*. C'est le nom qu'Euclide et plusieurs anciens donnent au mode appelé plus communément *hyperionien*.

HYPERIONIEN. Mode de la musique grecque, appelé aussi par quelques-uns *hyperiastien* ou *mixolydien aigu*, lequel avoit sa fondamen-

tale une quarte au-dessus de celle du mode ionien. Le mode ionien est le douzième en ordre du grave à l'aigu, selon le dénombrement d'Alipius. (Voy. *Mode.*)

HYPERLYDIEN. Le plus aigu des quinze modes de la musique des Grecs, duquel la fondamentale étoit une quarte au-dessus de celle du mode lydien. Ce mode, non plus que son voisin l'hyperéolien, n'étoit pas si ancien que les treize autres; et Aristoxène, qui les nomme tous, ne fait aucune mention de ces deux-là. (Voy. *Mode.*)

HYPERMIXOLYDIEN. Un des modes de la musique grecque, autrement appelé *hyperphrygien*. (Voy. ce mot.)

HYPERPHRYGIEN, appelé aussi par Euclide *hypermixolydien*, est le plus aigu des treize modes d'Aristoxène, faisant le diapason ou l'octave avec l'hypodorien, le plus grave de tous. (Voy. *Mode.*)

HYPODIAZEUXIS est, selon le vieux Bacchius, l'intervalle de quinte qui se trouve entre deux tétracordes séparés par une disjonction, et de plus par un troisième tétracorde intermédiaire. Ainsi il y a *hypodiazeuxis* entre les tétracordes hypaton et diézeugménon, et entre les tétracordes synnéménon et hyperboléon. (Voy. *Tétracorde.*)

HYPODORIEN. Le plus grave de tous les modes de l'ancienne musique. Euclide dit que c'est le plus élevé; mais le vrai sens de cette expression est expliqué au mot *hypate*.

Le mode *hypodorien* a sa fondamentale une quarte au-dessous de celle du mode dorien; il fut inventé, dit-on, par Philoxène. Ce mode est affectueux, mais gai, alliant la douceur à la majesté.

HYPO-ÉOLIEN. Mode de l'ancienne musique, appelé aussi par Euclide *hypolydien grave*. Ce mode a sa fondamentale une quarte au-dessous de celle du mode éolien. (Voy. *Mode.*)

HYPO-IASTIEN. Voy. *Hypo-ionien*.

HYPO-IONIEN. Le second des modes de l'ancienne musique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle aussi *hypo-iastien* et *hypophrygien grave*. Sa fondamentale est une quarte au-dessous de celle du mode lydien. (Voy. *Mode.*)

HYPOLYDIEN. Le cinquième mode de l'ancienne musique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle aussi *hypo-iastien* et *hypophrygien grave*. Sa fondamentale est une quarte au-dessous de celle du mode lydien. (Voy. *Mode.*)

Euclide distingue deux modes *hypolydiens*, savoir : l'aigu, qui est celui de cet article: et le grave, qui est le même que l'hypo-éolien.

Le mode *hypolydien* étoit propre aux chants funèbres, aux méditations sublimes et divines : quelques-uns en attribuent l'invention à Polymneste de Colophon, d'autres à Damon l'Athénien.

HYPOMIXOLYDIEN. Mode ajouté par Gui d'Arezzo à ceux de l'ancienne musique : c'est proprement le plagal du mode mixolydien, et sa fondamentale est la même que celle du mode dorien. (Voy. *Mode.*)

HYPOPHRYGIEN. Un des modes de l'ancienne musique dérivé du mode phrygien, dont la fondamentale est une quarte au-dessus de la sienne.

Euclide parle encore d'un autre mode hypophrygien au grave de

celui-ci; c'est celui qu'on appelle plus correctement hypo-ionien. (Voy. ce mot.)

Le caractère du mode *hypophrygien* étoit calme, paisible et propre à tempérer la véhémence du phrygien : il fut inventé, dit-on, par Damon, l'ami de Pythias et l'élève de Socrate.

HYPOPROSLAMBANOMÉNOS. Nom d'une corde ajoutée, à ce qu'on prétend, par Gui d'Arezzo, un ton plus bas que la proslambanomène des Grecs, c'est-à-dire au-dessous de tout le système. L'auteur de cette nouvelle corde l'exprima par la lettre Γ de l'alphabet grec, et de là nous est venu le nom de la *gamme*.

HYPORCHEMA. Sorte de cantique sur lequel on dansoit aur fêtes des dieux.

HYPOSYNAPHE est, dans la musique des Grecs, la disjonction des deux tétracordes séparés par l'interposition d'un troisième tétracorde conjoint avec chacun des deux, en sorte que les cordes homologues des deux tétracordes disjoints par *hyposynaphe* ont entre elles cinq tons ou une septième mineure d'intervalle : tels sont les deux tétracordes *hypaton* et *synnéménon*.

## I — J

IALÈME. Sorte de chant funèbre jadis en usage parmi les Grecs, comme le *linos* chez le même peuple, et le *manéros* chez les Égyptiens. (Voy. *Chanson*.)

IAMBIQUE, *adj.* Il y avoit dans la musique des anciens deux sortes de vers *ïambiques*, dont on ne faisoit que réciter les uns au son des instrumens, au lieu que les autres se chantoient. On ne comprend pas bien quel effet devoit produire l'accompagnement des instrumens sur une simple récitation, et tout ce qu'on en peut conclure raisonnablement, c'est que la plus simple manière de prononcer la poésie grecque, ou du moins l'*ïambique*, se faisoit par des sons appréciables, harmoniques, et tenoit encore beaucoup de l'intonation du chant.

IASTIEN. Nom donné par Aristoxène et Alipius au mode que les autres auteurs appellent plus communément *ionien*. (Voy. *Mode*.)

JEU, *s. m.* L'action de jouer d'un instrument. (Voy. *Jouer*.) On dit *plein jeu*, *demi-jeu*, selon la manière plus forte ou plus douce de tirer les sons de l'instrument.

IMITATION, *s. f.* La musique dramatique ou théâtrale coucourt à l'*imitation*, ainsi que la poésie et la peinture : c'est à ce principe commun que se rapportent tous les beaux-arts, comme l'a montré M. Le Batteux. Mais cette *imitation* n'a pas pour tous la même étendue. Tout ce que l'imagination peut se représenter est du ressort de la poésie. La peinture, qui n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais au sens et à un seul sens, ne peint que les objets soumis à la vue. La musique sembleroit avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouïe; cependant elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles : par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille; et la plus grande merveille d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. La nuit, le sommeil, la soli-

tude et le silence, entrent dans le nombre des grands tableaux de la musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit: comme quand on s'endort à une lecture égale et monotone, et qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse. Mais la musique agit plus intimement sur nous en excitant par un sens des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre; et, comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture dénuée de cette force ne peut rendre à la musique les *imitations* que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur du contemplateur: non-seulement il agitera la mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrens, mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages: il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant.

J'ai dit au mot *Harmonie* qu'on ne tire d'elle aucun principe qui mène à l'*imitation* musicale, puisqu'il n'y a aucun rapport entre les accords et les objets qu'on veut peindre, ou les passions qu'on veut exprimer. Je ferai voir au mot *Mélodie* quel est ce principe que l'harmonie ne fournit pas, et quels traits donnés par la nature sont employés par la musique pour représenter ces objets et ces passions.

*Imitation*, dans son sens technique, est l'emploi d'un même chant, ou d'un chant semblable dans plusieurs parties qui les font entendre l'une après l'autre, à l'unisson, à la quinte, à la quarte, à la tierce, ou à quelque autre intervalle que ce soit. L'*imitation* est toujours bien prise, même en changeant plusieurs notes, pourvu que ce même chant se reconnoisse toujours et qu'on ne s'écarte point des lois d'une bonne modulation. Souvent, pour rendre l'*imitation* plus sensible, on la fait précéder de silences ou de notes longues, qui semblent laisser éteindre le chant au moment que l'*imitation* le ranime. On traite l'*imitation* comme on veut; on l'abandonne, on la reprend, on en commence une autre à volonté; en un mot, les règles en sont aussi relâchées que celles de la fugue sont sévères: c'est pourquoi les grands maîtres la dédaignent, et toute *imitation* trop affectée décèle presque toujours un écolier en composition.

IMPARFAIT, *adj.* Ce mot a plusieurs sens en musique. Un accord *imparfait* est, par opposition à l'accord parfait, celui qui porte une sixte ou une dissonance; et par opposition à l'accord plein, c'est celui qui n'a pas tous les sons qui lui conviennent et qui doivent le rendre complet. (Voy. *Accord.*)

Le temps ou mode *imparfait* étoit, dans nos anciennes musiques, celui de la division double. (Voy. *Mode.*)

Une cadence *imparfaite* est celle qu'on appelle autrement cadence irrégulière (Voy. *Cadence.*)

Une consonnance *imparfaite* est celle qui peut être majeure ou mineure, comme la tierce ou la sixte. (Voy. *Consonnance.*)

On appelle, dans le plaint-chant, *modes imparfaits* ceux qui sont défectueux en haut ou en bas, et restent en deçà d'un des deux termes qu'ils doivent atteindre.

IMPROVISER, *v. n.* C'est faire et chanter impromptu des chansons, airs et paroles, qu'on accompagne communément d'une guitare ou autre pareil instrument. Il n'y a rien de plus commun en Italie que de voir deux masques se rencontrer, se défier, s'attaquer, se riposter ainsi par des couplets sur le même air, avec une vivacité de dialogue, de chant, d'accompagnement, dont il faut avoir été témoin pour la comprendre.

Le mot *improvisar* est purement italien; mais, comme il se rapporte à la musique, j'ai été contraint de le franciser pour faire entendre ce qu'il signifie.

INCOMPOSÉ, *adj.* Un intervalle *incomposé* est celui qui ne peut se résoudre en intervalles plus petits, et n'a point d'autre élément que lui-même, tel, par exemple, que le dièse enharmonique, le comma, même le semi-ton.

Chez les Grecs, les intervalles *incomposés* étoient différens dans les trois genres, selon la manière d'accorder les tétracordes. Dans le diatonique, le semi-ton et chacun des deux tons qui le suivent étoient des intervalles *incomposés*. La tierce mineure qui se trouve entre la troisième et la quatrième corde, dans le genre chromatique, et là tierce majeure qui se trouve entre les mêmes cordes dans le genre enharmonique, étoient aussi des intervalles *incomposés*. En ce sens, il n'y a dans le système moderne qu'un seul intervalle *incomposé*, savoir, le semi-ton. (Voy. *Semi-ton.*)

INHARMONIQUE, *adj. Relation inharmonique* est, selon M. Savérien, un terme de musique; et il renvoie, pour l'expliquer, au mot *Relation*, auquel il n'en parle pas. Ce terme de musique ne m'est point connu.

INSTRUMENT, *s. m.* Terme générique sous lequel on comprend tous les corps artificiels qui peuvent rendre et varier les sons à l'imitation de la voix. Tous les corps capables d'agiter l'air par quelque choc, et d'exciter ensuite, par leurs vibrations, dans cet air agité, des ondulations assez fréquentes, peuvent donner du son; et tous les corps capables d'accélérer ou retarder ces ondulations peuvent varier les sons. (Voy. *Son.*)

Il y a trois manières de rendre des sons sur des *instrumens ;* savoir, par les vibrations des cordes, par celles de certains corps élastiques, et par la collision de l'air enfermé dans les tuyaux. J'ai parlé, au mot *Musique*, de l'invention de ces *instrumens*.

Ils se divisent généralement en *instrumens* à cordes, *instrumens* à vent, *instrumens* de percussion. Les *instrumens* à cordes, chez les anciens, étoient en grand nombre; les plus connus sont les suivans : *lyra*, *psalterium*, *trigonium*, *sambuca*, *cithara*, *pectis*, *magas*, *barbiton*, *testudo*, *epigonium*, *simmicium*, *epandoron*, etc. On touchoit tous ces *instrumens* avec les doigts, ou avec le *plectrum*, espèce d'archet.

Pour leurs principaux *instrumens* à vent, ils avoient ceux appelés *tibia*, *fistula*, *tuba*, *cornu*, *lituus*, etc.

Les *instrumens* de percussion étoient ceux qu'ils nommoient *tympanum*, *cymbalum*, *crepitaculum*, *tintannabulum*, *crotalum*, etc. Mais plusieurs de ceux-ci ne varioient point les sons.

On ne trouvera point ici des articles pour ces *instrumens* ni pour ceux de la musique moderne, dont le nombre est excessif. La partie instrumentale, dont un autre s'étoit chargé, n'étant pas d'abord entrée dans le plan de mon travail pour l'*Encyclopédie*, m'a rebuté, par l'étendue des connoissances qu'elle exige, de la remettre dans celui-ci.

INSTRUMENTAL. Qui appartient au jeu des instrumens; tour de chant *instrumental ;* musique *instrumentale.*

INTENSE, *adj.* Les sons *intenses* sont ceux qui ont le plus de force, qui s'entendent de plus loin : ce sont aussi ceux qui, étant rendus par des cordes fort tendues, vibrent par là même plus fortement. Ce mot est latin, ainsi que celui de *remisse* qui lui est opposé : mais dans les écrits de musique théorique on est obligé de franciser l'un et l'autre.

INTERCIDENCE, *s. f.* Terme de plain-chant. Voy. *Diaptose.*

INTERMÈDE, *s. m.* Pièce de musique et de danse qu'on insère à l'Opéra et quelquefois à la Comédie, entre les actes d'une grande pièce, pour égayer et reposer en quelque sorte l'esprit du spectateur attristé par le tragique et tendu sur les grands intérêts.

Il y a des *intermèdes* qui sont de véritables drames comiques et burlesques, lesquels coupant ainsi l'intérêt par un intérêt tout différent, ballottent et tiraillent, pour ainsi dire, l'attention du spectateur en sens contraire, et d'une manière très-opposée au bon goût et à la raison. Comme la danse en Italie n'entre point et ne doit point entrer dans la constitution du drame lyrique, on est forcé, pour l'admettre sur le théâtre, de l'employer hors d'œuvre et détachée de la pièce. Ce n'est pas cela que je blâme; au contraire, je pense qu'il convient d'effacer, par un ballet agréable, les impressions tristes laissées par la représentation d'un grand opéra, et j'approuve fort que ce ballet fasse un sujet particulier qui n'appartienne point à la pièce; mais ce que je n'approuve pas, c'est qu'on coupe les actes par de semblables ballets qui, divisant ainsi l'action et détruisant l'intérêt, font, pour ainsi dire, de chaque acte une pièce nouvelle.

INTERVALLE, *s. m.* Différence d'un son à un autre entre le grave et l'aigu : c'est tout l'espace que l'un des deux auroit à parcourir pour arriver à l'unisson de l'autre. La différence qu'il y a de l'*intervalle* à l'*étendue* est que l'*intervalle* est considéré comme indivisé, et l'étendue comme divisée. Dans l'*intervalle*, on ne considère que les deux termes; dans l'étendue, on en suppose d'intermédiaires. L'étendue forme un système : mais l'*intervalle* peut être incomposé.

A prendre ce mot dans son sens le plus général, il est évident qu'il y a une infinité d'*intervalles ;* mais comme en musique on borne le nombre des sons à ceux qui composent un certain système, on borne aussi par là le nombre des *intervalles* à ceux que ces sons peuvent former entre eux : de sorte qu'en combinant deux à deux tous les sons d'un

système quelconque, on aura tous les *intervalles* possibles dans ce même système; sur quoi il restera à réduire sous la même espèce tous ceux qui se trouveront égaux.

Les anciens divisoient les *intervalles* de leur musique en *intervalles* simples ou incomposés, qu'ils appeloient *diastèmes*, et en *intervalles* composés, qu'ils appeloint *systèmes*. (Voy. ces mots.) Les *intervalles*, dit Aristoxène, diffèrent entre eux en cinq manières : 1° en étendue; un grand *intervalle* diffère ainsi d'un plus petit; 2° en résonnance ou en accord : c'est ainsi qu'un *intervalle* consonnant diffère d'un dissonant; 3° en quantité : comme un *intervalle* simple diffère d'un *intervalle* composé; 4° en genre : c'est ainsi que les *intervalles* diatoniques, chromatiques, enharmoniques, diffèrent entre eux; 5° en nature de rapport : comme l'*intervalle* dont la raison peut s'exprimer en nombres diffère d'un *intervalle* irrationnel. Disons quelques mots de toutes ces différences.

I. Le moindre de tous les *intervalles*, selon Bacchius et Gaudence, est le dièse enharmonique. Le plus grand, à le prendre à l'extrémité grave du mode hypodorien jusqu'à l'extrémité aiguë de l'hypomixolydien, seroit de trois octaves complètes; mais comme il y a une quinte à retrancher, ou même une sixte, selon un passage d'Adraste cité par Meibomius, reste la quarte par-dessus le disdiapason, c'est-à-dire la dix-huitième, pour le plus grand *intervalle* du diagramme des Grecs.

II. Les Grecs divisoient, comme nous, les *intervalles* en consonnans et dissonans; mais leurs divisions n'étoient pas les mêmes que les nôtres. (Voy. *Consonnance*.) Ils subdivisoient encore les *intervalles* consonnans en deux espèces, sans y compter l'unisson, qu'ils appeloient *homophonie* ou parité de sons, et dont l'*intervalle* est nul. La première espèce étoit l'*antiphonie* ou opposition des sons, qui se faisoit à l'octave ou à la double octave, et qui n'étoit proprement qu'une réplique du même son, mais pourtant avec opposition du grave à l'aigu. La seconde espèce étoit la *paraphonie* ou distinction des sons, sous laquelle on comprenoit toute consonnance autre que l'octave et ses répliques, tous les *intervalles*, dit Théon de Smyrnè, qui ne sont ni dissonans ni unisson.

III. Quand les Grecs parlent de leurs diastèmes ou *intervalles* simples, il ne faut pas prendre ce terme à toute rigueur : car le diésis même n'étoit pas, selon eux, exempt de composition; mais il faut toujours le rapporter au genre auquel l'*intervalle* s'applique. Par exemple le semi-ton est un *intervalle* simple dans le genre chromatique et dans le diatonique, composé dans l'enharmonique. Le ton est composé dans le chromatique, et simple dans le diatonique; et le diton même, ou la tierce majeure, qui est un *intervalle* composé dans le diatonique, est incomposé dans l'enharmonique. Ainsi ce qui est système dans un genre peut être diastème dans un autre, et réciproquement.

IV: Sur les genres, divisez successivement le même tétracorde selon le genre diatonique, selon le chromatique, et selon l'enharmonique, vous aurez trois accords différens, lesquels, comparés entre eux, au lieu de trois *intervalles*, vous en donneront neuf. outre les combinai-

sons et compositions qu'on en peut faire, et les différences de tous ces *intervalles* qui en produiront des multitudes d'autres. Si vous comparez, par exemple, le premier *intervalle* de chaque tétracorde dans l'enharmonique et dans le chromatique mol d'Aristoxène, vous aurez d'un côté un quart ou $\frac{3}{12}$ de ton, de l'autre un tiers ou $\frac{4}{12}$, et les deux cordes aiguës feront entre elles un *intervalle* qui sera la différence des deux précédens, ou la douzième partie d'un ton.

V. Passant maintenant aux rapports, cet article me mène à une petite digression.

Les aristoxéniens prétendoient avoir bien simplifié la musique par leurs divisions égales des *intervalles*, et se moquoient fort de tous les calculs de Pythagore. Il me semble cependant que cette prétendue simplicité n'étoit guère que dans les mots, et que si les pythagoriciens avoient un peu mieux entendu leur maître et la musique, ils auroient bientôt fermé la bouche à leurs adversaires.

Pythagore n'avoit pas imaginé le rapport des sons qu'il calcula le premier; guidé par l'expérience, il ne fit que prendre note de ses observations. Aristoxène, incommodé de tous ces calculs, bâtit dans sa tête un système tout différent; et, comme s'il eût pu changer la nature à son gré, pour avoir simplifié les mots, il crut avoir simplifié les choses, au lieu qu'il fit réellement le contraire.

Comme les rapports des consonnances étoient simples et faciles à exprimer, ces deux philosophes étoient d'accord là-dessus; ils l'étoient même sur les premières dissonances, car ils convenoient également que le *ton* étoit la différence de la quarte à la quinte : mais comment déterminer déjà cette différence autrement que par le calcul? Aristoxène partoit pourtant de là pour n'en point vouloir, et sur ce ton, dont il se vantoit d'ignorer le rapport, il bâtissoit toute sa doctrine musicale. Qu'y avoit-il de plus aisé que de lui montrer la fausseté de ses opérations et la justesse de celles de Pythagore? « Mais, auroit-il dit, je prends toujours des doubles, ou des moitiés, ou des tiers; cela est plus simple et plus tôt fait que vos comma, vos limma, vos apotomes. — Je l'avoue, eût répondu Pythagore; mais dites-moi, je vous prie, comment vous les prenez, ces doubles, ces moitiés, ces tiers. » L'autre eût répliqué qu'il les entonnoit naturellement, ou qu'il les prenoit sur son monocorde. « Eh bien, eût dit Pythagore, entonnez-moi juste le quart d'un ton. » Si l'autre eût été assez charlatan pour le faire, Pythagore eût ajouté : « Mais est-il bien divisé, votre monocorde? montrez-moi, je vous prie, de quelle méthode vous vous êtes servi pour y prendre le quart ou le tiers d'un ton. » Je ne saurois voir, en pareil cas, ce qu'Aristoxène eût pu répondre : car, de dire que l'instrument avoit été accordé sur la voix, outre que c'eût été tomber dans le cercle, cela ne pouvoit convenir aux aristoxéniens, puisqu'ils avouoient tous avec leur chef, qu'il falloit exercer longtemps la voix sur un instrument de la dernière justesse pour venir à bout de bien entonner les *intervalles* du chromatique mol et du genre enharmonique.

Or, puisqu'il faut des calculs non moins composés, et même des

[illegible] géométriques plus difficiles pour mesurer les tiers et les [illegible] de ton d'Aristoxène que pour assigner les rapports de Pythagore, c'est avec raison que Nicomaque, Boëce et plusieurs autres théoriciens préféroient les rapports justes et harmoniques de leur maître aux divisions du système aristoxénien, qui n'étoient pas plus simples, et qui ne donnoient aucun *intervalle* dans la justesse de sa génération.

Il faut remarquer que ces raisonnemens qui convenoient à la musique des Grecs ne conviendroient pas également à la nôtre, parce que tous les sons de notre système s'accordent par des consonnances, ce qui ne pouvoit se faire dans le leur que pour le seul genre diatonique.

Il s'ensuit de tout ceci qu'Aristoxène distinguoit avec raison les *intervalles* en rationnels et irrationnels, puisque, bien qu'ils fussent tous rationnels dans le système de Pythagore, la plupart des dissonances étoient irrationnelles dans le sien.

Dans la musique moderne on considère aussi les *intervalles* de plusieurs manières; savoir : ou généralement comme l'espace ou la distance quelconque de deux sons donnés; ou seulement comme celles de ces distances qui peuvent se noter; ou enfin comme celles qui se marquent sur des degrés différens. Selon le premier sens, toute raison numérique, comme est le comma, ou sourde, comme est le dièse d'Aristoxène, peut exprimer un *intervalle*. Le second sens s'applique aux seuls *intervalles* reçus dans le système de notre musique, dont le moindre est le semi-ton mineur, exprimé sur le même degré par un dièse ou par un bémol. (Voy. *Semi-ton.*) La troisième acception suppose quelque différence de position, c'est-à-dire un ou plusieurs degrés entre les deux sons qui forment l'*intervalle*. C'est à cette dernière acception que le mot est fixé dans la pratique, de sorte que deux *intervalles* égaux, tels que sont la fausse quinte et le triton, portent pourtant des noms différens si l'un a plus de degrés que l'autre.

Nous divisons, comme faisoient les anciens, les *intervalles* en consonnans et dissonans. Les consonnances sont parfaites ou imparfaites. (Voy. *Consonnance.*) Les dissonances sont telles par leur nature, ou le deviennent par accident. Il n'y a que deux *intervalles* dissonans par leur nature; savoir, la seconde et la septième, en y comprenant leurs octaves ou répliques : encore ces deux peuvent-ils se réduire à un seul; mais toutes les consonnances peuvent devenir dissonantes par accident. (Voy. *Dissonance.*)

De plus, tout *intervalle* est simple ou redoublé. L'*intervalle* simple est celui qui est contenu dans les bornes de l'octave : tout *intervalle* qui excède cette étendue est redoublé, c'est-à-dire composé d'une ou plusieurs octaves, et de l'*intervalle* simple dont il est la réplique.

Les *intervalles* simples se divisent encore en directs et renversés. Prenez pour direct un *intervalle* simple quelconque, son complément à l'octave est toujours renversé de celui-là, et réciproquement.

Il n'y a que six espèces d'*intervalles* simples, dont trois sont complémens des trois autres à l'octave, et par conséquent aussi leurs renversés. Si vous prenez d'abord les moindres *intervalles* vous aurez

pour directs la seconde, la tierce et la quarte; pour renversés, la septième, la sixte et la quinte : que ceux-ci soient directs, les autres seront renversés; tout est réciproque.

Pour trouver le nom d'un *intervalle* quelconque, il ne faut qu'ajouter l'unité au nombre des degrés qu'il contient : ainsi l'*intervalle* d'un degré donnera la seconde; de deux, la tierce; de trois, la quarte; de sept, l'octave; de neuf, la dixième, etc. Mais ce n'est pas assez pour bien déterminer un *intervalle*, car sous le même nom il peut être majeur ou mineur, juste ou faux, diminué ou superflu.

Les consonnances imparfaites et les deux dissonances naturelles peuvent être majeures ou mineures, ce qui, sans changer le degré, fait dans l'*intervalle* la différence d'un semi-ton. Que si d'un *intervalle* mineur on ôte encore un semi-ton, cet *intervalle* devient diminué. Si l'on augmente d'un semi-ton un *intervalle* majeur, il devient superflu.

Les consonnances parfaites sont invariables par leur nature : quand leur *intervalle* est ce qu'il doit être, elles s'appellent *justes;* que si l'on altère cet *intervalle* d'un semi-ton, la consonnance s'appelle *fausse*, et devient dissonance; *superflue*, si le semi-ton est ajouté; *diminuée*, s'il est retranché. On donne mal à propos le nom de fausse quinte à la quinte diminuée; c'est prendre le genre pour l'espèce : la quinte superflue est tout aussi fausse que la diminuée, et l'est même davantage à tous égards.

On trouvera (pl. VI, fig. 7) une table de tous les *intervalles* simples praticables dans la musique, avec leurs noms, leurs degrés, leurs valeurs et leurs rapports.

Il faut remarquer sur cette table que l'*intervalle* appelé par les harmonistes *septième superflue* n'est qu'une septième majeure avec un accompagnement particulier, la véritable septième superflue, telle qu'elle est marquée dans la table, n'ayant pas lieu dans l'harmonie, ou n'y ayant lieu que successivement comme transition enharmonique, jamais rigoureusement dans le même accord.

On observera aussi que la plupart de ces rapports peuvent se déterminer de plusieurs manières : j'ai préféré la plus simple, et celle qui donne les moindres nombres.

Pour composer ou redoubler un de ces *intervalles* simples, il suffit d'y ajouter l'octave autant de fois que l'on veut; et pour avoir le nom de ce nouvel *intervalle*, il faut au nom de l'*intervalle* simple ajouter autant de fois sept qu'il contient d'octaves. Réciproquement, pour connoître le simple d'un *intervalle* redoublé dont on a le nom, il ne faut qu'en rejeter sept autant de fois qu'on le peut; le reste donnera le nom de l'*intervalle* simple qui l'a produit. Voulez-vous une quinte redoublée, c'est-à-dire l'octave de la quinte, ou la quinte de l'octave; à 5 ajoutez 7, vous aurez 12 : la quinte redoublée est donc une douzième. Pour trouver le simple d'une douzième, rejetez 7 du nombre 12 autant de fois que vous le pourrez; le reste 5 vous indique une quinte. A l'égard du rapport, il ne faut que doubler le conséquent ou prendre la moitié de l'antécédent de la raison simple autant de fois qu'on ajoute d'octaves, et l'on aura la raison de l'*intervalle* redoublé. Ainsi 2 . 3 . étant

raison de la quinte, 1, 3, ou 2, 6 sera celle de la douzième, etc. Sur quoi l'on observera qu'en termes de musique composer ou redoubler un *intervalle*, ce n'est pas l'ajouter à lui-même, c'est y ajouter une octave; le tripler, c'est en ajouter deux, etc.

Je dois avertir ici que tous les *intervalles* exprimés dans ce dictionnaire par les noms des notes, doivent toujours se compter du grave à l'aigu; en sorte que cet *intervalle*, *ut si*, n'est pas une seconde, mais une septième; et *si ut* n'est pas une septième, mais une seconde.

INTONATION, *s. f.* Action d'entonner. (Voy. *Entonner.*) L'*intonation* peut être juste ou fausse, trop haute ou trop basse, trop forte ou trop foible; et alors le mot *intonation*, accompagné d'une épithète, s'entend de la manière d'entonner.

INVERSE. Voy *Renversé*.

IONIEN ou IONIQUE, *adj.* Le mode *ionien* étoit, en comptant du grave à l'aigu, le second des cinq modes moyens de la musique des Grecs. Ce mode s'appeloit aussi *iastien*, et Euclide l'appelle encore *phrygien grave.* (Voy. *Mode.*)

JOUER des instrumens, c'est exécuter sur ces instrumens des airs de musique, surtout ceux qui leur sont propres, ou les chants notés pour eux. On dit *jouer du violon*, *de la basse*, *du hautbois*, *de la flûte; toucher le clavecin*, *l'orgue; sonner de la trompette; donner du cor; pincer la guitare*, etc. Mais l'affectation de ces termes propres tient de la pédanterie : le mot *jouer* devient générique, et gagne insensiblement pour toutes sortes d'instrumens.

JOUR. *Corde à jour.* Voy. *Vide.*

IRRÉGULIER, *adj.* On appelle dans le plain-chant modes *irréguliers* ceux dont l'étendue est trop grande ou qui ont quelque autre irrégularité.

On nommoit autrefois cadence *irrégulière* celle qui ne tomboit pas sur une des cordes essentielles du ton; mais M. Rameau a donné ce nom à une cadence particulière dans laquelle la basse fondamentale monte de quinte ou descend de quarte après un accord de sixte ajoutée. (Voy. *Cadence.*)

ISON. Chant en *ison*. Voy. *Chant.*

JULE, *s. f.* Nom d'une sorte d'hymne ou chanson parmi les Grecs, en l'honneur de Cérès ou de Proserpine. (Voy. *Chanson.*)

JUSTE, *adj.* Cette épithète se donne généralement aux intervalles dont les sons sont exactement dans le rapport qu'ils doivent avoir, et aux voix qui entonnent toujours ces intervalles dans leur justesse; mais elle s'applique spécialement aux consonnances parfaites. Les imparfaites peuvent être majeures ou mineures; les parfaites ne sont que justes : dès qu'on les altère d'un demi-ton elles deviennent fausses, et par conséquent dissonances. (Voy. *Intervalle.*)

*Juste* est aussi quelquefois adverbe. Chanter *juste*, jouer *juste*.

## L

LA. Nom de la sixième note de notre gamme inventée par Gui Arétin. (Voy. *Gamme*, *Solfier.*)

LARGE, *adj.* Nom d'une sorte de note dans nos vieilles musiques, de laquelle on augmentoit la valeur en tirant plusieurs traits non-seulement par les côtés, mais par le milieu de la note, ce que Muris blâme avec force comme une horrible innovation.

LARGHETTO. Voy. *Largo.*

LARGO, *adv.* Ce mot, écrit à la tête d'un air, indique un mouvement plus lent que l'*adagio*, et le dernier de tous en lenteur. Il marque qu'il faut filer de longs sons, étendre les temps et la mesure, etc.

Le diminutif *larghetto* annonce un mouvement un peu moins lent que le *largo*, plus que l'*andante*, et très-approchant de l'*andantino.*

LÉGÈREMENT, *adv.* Ce mot indique un mouvement encore plus vif que le *gai*, un mouvement moyen entre le gai et le vite; il répond à peu près à l'italien *vivace.*

LEMME, *s. m.* Silence ou pause d'un temps bref dans le rhythme catalectique. (Voy. *Rhythme.*)

LENTEMENT, *adv.* Ce mot répond à l'italien *largo*, et marque un mouvement lent; son superlatif, *très-lentement*, marque le plus tardif de tous les mouvemens.

LEPSIS. Nom grec d'une des trois parties de l'ancienne mélopée, appelée aussi quelquefois *euthia*, par laquelle le compositeur discerne s'il doit placer son chant dans le système des sons bas, qu'ils appellent *hypatoïdes;* dans celui des sons aigus, qu'ils appellent *nétoïdes;* ou dans celui des sons moyens, qu'ils appellent *mésoïdes.* (Voy. *Mélopée.*)

LEVÉ, *adj. pris substantivement.* C'est le temps de la mesure où on lève la main ou le pied; c'est un temps qui suit et précède le frappé; c'est par conséquent toujours un temps foible. Les temps levés sont, à deux temps, le second; à trois, le troisième; à quatre, le second et le quatrième. (Voy. *Arsis.*)

LIAISON, *s. f.* Il y a *liaison* d'harmonie et *liaison* de chant.

La *liaison* a lieu dans l'harmonie lorsque cette harmonie procède par un tel progrès de sons fondamentaux, que quelques-uns des sons qui accompagnoient celui qu'on quitte demeurent et accompagnent encore celui où l'on passe : il y a *liaison* dans les accords de la tonique et de la dominante, puisque le même son fait la quinte de la première, et l'octave de la seconde : il y a *liaison* dans les accords de la tonique et de la sous-dominante, attendu que le même son sert de quinte à l'une et d'octave à l'autre : enfin il y a *liaison* dans les accords dissonans toutes les fois que la dissonance est préparée, puisque cette préparation elle-même n'est autre chose que la *liaison.* (Voy. *Préparer.*)

La *liaison* dans le chant a lieu toutes les fois qu'on passe deux ou plusieurs notes sous un seul coup d'archet ou de gosier, et se marque par un trait recourbé dont on couvre les notes qui doivent être liées ensemble.

Dans le plain-chant on appelle *liaison* une suite de plusieurs notes passées sur la même syllabe, parce que sur le papier elles sont ordinairement attachées ou liées ensemble.

Quelques-uns nomment aussi *liaison* ce qu'on nomme plus proprement syncope. (Voy. *Syncope.*)

LICENCE, *s. f.* Liberté que prend le compositeur, et qui semble contraire aux règles, quoiqu'elle soit dans le principe des règles; car voilà ce qui distingue les licences des fautes. Par exemple, c'est une règle en composition de ne point monter de la tierce mineure ou de la sixte mineure à l'octave. Cette règle dérive de la loi de la liaison harmonique, et de celle de la préparation. Quand donc on monte de la tierce mineure ou de la sixte mineure à l'octave, en sorte qu'il y ait pourtant liaison entre les deux accords, ou que la dissonance y soit préparée, on prend une *licence;* mais s'il n'y a ni liaison ni préparation, l'on fait une faute. De même c'est une règle de ne pas faire deux quintes justes de suite entre les mêmes parties, surtout par mouvement semblable; le principe de cette règle est dans la loi de l'unité de mode. Toutes les fois donc qu'on peut faire ces deux quintes sans faire sentir deux modes à la fois, il y a *licence*, mais il n'y a point de faute. Cette explication étoit nécessaire, parce que les musiciens n'ont aucune idée bien nette de ce mot de *licence.*

Comme la plupart des règles de l'harmonie sont fondées sur des principes arbitraires, et changent par l'usage et le goût des compositeurs, il arrive de là que ces règles varient, sont sujettes à la mode, et que ce qui est *licence* en un temps ne l'est pas dans un autre. Il y a deux ou trois siècles qu'il n'étoit pas permis de faire deux tierces de suite, surtout de la même espèce; maintenant on fait des morceaux entiers tout par tierces. Nos anciens ne permettoient pas d'entonner diatoniquement trois tons consécutifs; aujourd'hui nous en entonnons sans scrupule et sans peine autant que la modulation le permet. Il en est de même des fausses relations, de l'harmonie syncopée, et de mille autres accidens de composition, qui d'abord furent des fautes, puis des *licences*, et n'ont plus rien d'irrégulier aujourd'hui.

LICHANOS, *s. m.* C'est le nom que portoit parmi les Grecs la troisième corde de chacun de leurs deux premiers tétracordes, parce que cette troisième corde se touchoit de l'index, qu'ils appeloient *lichanos.*

La troisième corde à l'aigu du plus bas tétracorde, qui étoit celui des hypates, s'appeloit autrefois *lichanos hypaton*, quelquefois *hypaton diatonos*, *enharmonios*, ou *chromatiké*, selon le genre. Celle du second tétracorde, ou tétracorde des moyennes, s'appeloit *lichanos méson*, ou *méson diatonos*, etc.

LIÉES, *adj.* On appelle *notes liées* deux ou plusieurs notes qu'on passe d'un seul coup d'archet sur le violon et le violoncelle, ou d'un seul coup de langue sur la flûte et le hautbois, en un mot toutes les notes qui sont sous une même liaison.

LIGATURE, *s. f.* C'étoit, dans nos anciennes musiques, l'union par un trait de deux ou plusieurs notes passées, ou diatoniquement, ou par degrés disjoints sur une même syllabe. La figure de ces notes, qui étoit carrée, donnoit beaucoup de facilité pour les lier ainsi : ce qu'on ne sauroit faire aujourd'hui qu'au moyen du chapeau, à cause de la rondeur de nos notes.

*La valeur des notes qui composoient la ligature* varioit beaucoup selon qu'elles montoient ou descendoient, selon qu'elles étoient différemment liées, selon qu'elles étoient à queue ou sans queue, selon que ces queues étoient placées à droite ou à gauche, ascendantes ou descendantes, enfin selon un nombre infini de règles si parfaitement oubliées à présent, qu'il n'y a peut-être pas en Europe un seul musicien qui soit en état de déchiffrer des musiques de quelque antiquite.

LIGNE, *s. f.* Les *lignes* de musique sont ces traits horizontaux et parallèles qui composent la portée, et sur lesquels, ou dans les espaces qui les séparent, on place les notes selon leurs degrés. La portée du plain-chant n'est que de quatre *lignes;* celle de la musique a cinq *lignes* stables et continues, outre les *lignes* postiches qu'on ajoute de temps en temps au-dessus ou au-dessous de la portée pour les notes qui passent son étendue.

Les *lignes*, soit dans le plain-chant, soit dans la musique, se comptent en commençant par la plus basse. Cette plus basse est la première, la plus haute est la quatrième dans le plain-chant, la cinquième dans la musique. (Voy. *Portée*.)

LIMMA, *s. m.* Intervalle de la musique grecque, lequel est moindre d'un comma que le semi-ton majeur, et, retranché d'un ton majeur, laisse pour reste l'apotome.

Le rapport du *limma* est de 243 à 256, et sa génération se trouve, en commençant par *ut*, à la cinquième quinte *si;* car alors la quantité dont ce *si* est surpassé par l'*ut* voisin est précisément dans le rapport que je viens d'établir.

Philolaüs et tous les pythagoriciens faisoient du *limma* un intervalle diatonique qui répondoit à notre semi-ton majeur : car, mettant deux tons majeurs consécutifs, il ne leur restoit que cet intervalle pour achever la quarte juste ou le tétracorde; en sorte que, selon eux, l'intervalle du *mi* au *fa* eût été moindre que celui du *fa* à son dièse. Notre échelle chromatique donne tout le contraire.

LINOS, *s. m.* Sorte de chant rustique chez les anciens Grecs : ils avoient aussi un chant funèbre du même nom, qui revient à ce que les Latins ont appelé *nænia*. Les uns disent que le *linos* fut inventé en Égypte; d'autres en attribuoient l'invention à Linus, Eubéen.

LIVRE OUVERT, A LIVRE OUVERT, OU A L'OUVERTURE DU LIVRE, *adv.* Chanter ou jouer *à livre ouvert*, c'est exécuter toute musique qu'on vous présente en jetant les yeux dessus. Tous les musiciens se piquent d'exécuter *à livre ouvert;* mais il y en a peu qui, dans cette exécution, prennent bien l'esprit de l'ouvrage, et qui, s'ils ne font pas des fautes sur la note, ne fassent pas du moins des contre-sens dans l'expression. (Voy. *Expression*.)

LONGUE, *s. f.* C'est, dans nos anciennes musiques, une note carrée avec une queue à droite, ainsi □. Elle vaut ordinairement quatre mesures à deux temps, c'est-à-dire deux brèves; quelquefois elle en vaut trois, selon le mode. (Voy. *Mode*.)

Muris et ses contemporains avoient des *longues* de trois espèces; savoir, la parfaite, l'imparfaite, et la double. La *longue parfaite* a, du

côté droit, une queue descendante, ⊓ ou ■. Elle vaut trois temps parfaits; elle s'appelle parfaite elle-même, à cause, dit Muris, de son rapport numérique avec la trinité. La *longue imparfaite* se figure comme la parfaite, et ne se distingue que par le mode : on l'appelle imparfaite parce qu'elle ne peut marcher seule, et qu'elle doit toujours être précédée ou suivie d'une brève. La *longue* double contient deux temps égaux imparfaits; elle se figure comme la *longue* simple, mais avec une double largeur, ■. Muris cite Aristote pour prouver que cette note n'est pas du plain-chant.

Aujourd'hui le mot *longue* est le corrélatif du mot *brève*. (Voy. *Brève*.) Ainsi toute note qui précède une brève est une *longue*.

LOURE, *s. f.* Sorte de danse dont l'air est assez lent, et se marque ordinairement par la mesure à $\frac{6}{4}$. Quand chaque temps porte trois notes, on pointe la première, et l'on fait brève celle du milieu. *Loure* est le nom d'un ancien instrument semblable à une musette, sur lequel on jouoit l'air de la danse dont il s'agit.

LOURER, *v. a.* et *n.* C'est nourrir les sons avec douceur, et marquer la première note de chaque temps plus sensiblement que la seconde, quoique de même valeur.

LUTHIER, *s. m.* Ouvrier qui fait des violons, des violoncelles, et autres instrumens semblables. Ce nom, qui signifie *facteur de luths*, est demeuré par synecdoque à cette sorte d'ouvriers, parce que autrefois le luth étoit l'instrument le plus commun et dont il se faisoit le plus.

LUTRIN, *s. m.* Pupitre de chœur sur lequel on met les livres de chant dans les églises catholiques.

LYCHANOS. Voy. *Lichanos*.

LYDIEN, *adj.* Nom d'un des modes de la musique des Grecs, lequel occupoit le milieu entre l'éolien et l'hyperdorien. On l'appeloit aussi quelquefois mode barbare, parce qu'il portoit le nom d'un peuple asiatique.

Euclide distingue deux modes *lydiens;* celui-ci proprement dit, et un autre qu'il appelle *lydien grave*, et qui est le même que le mode éolien, du moins quant à sa fondamentale. (Voy. *Mode*.)

Le caractère du mode lydien étoit animé, piquant, triste cependant, pathétique et propre à la mollesse; c'est pourquoi Platon le bannit de sa *République*. C'est sur ce mode qu'Orphée apprivoisoit, dit-on, les bêtes mêmes, et qu'Amphion bâtit les murs de Thèbes. Il fut inventé, les uns disent par cet Amphion, fils de Jupiter et d'Antiope; d'autres par Olympe, Mysien, disciple de Marsyas; d'autres enfin par Mélampides; et Pindare dit qu'il fut employé pour la première fois aux noces de Niobé.

LYRIQUE, *adj.* Qui appartient à la lyre. Cette épithète se donnoit autrefois à la poésie faite pour être chantée et accompagnée de la lyre ou cithare par le chanteur, comme les odes et autres chansons, à la différence de la poésie dramatique ou théâtrale, qui s'accompagnoit avec des flûtes par d'autres que le chanteur; mais aujourd'hui elle s'applique au contraire à la fade poésie de nos opéras, et, par exten-

sion, à la musique dramatique et imitative du théâtre. (Voy. *Imitation.*)

Lytierse, chanson des moissonneurs chez les anciens Grecs. (Voy. *Chanson.*)

## M

Ma. Syllabe avec laquelle quelques musiciens solfient le *mi* bémol, comme ils solfient par le *fi* le *fa* dièse. (Voy. *Solfier.*)

Machicotage, *s. m.* C'est ainsi qu'on appelle, dans le plain-chant, certaines additions et compositions de notes qui remplissent, par une marche diatonique, les intervalles de tierces et autres. Le nom de cette manière de chant vient de celui des ecclésiastiques appelés *machicots*, qui l'exécutoient autrefois après les enfans de chœur.

Madrigal. Sorte de pièce de musique travaillée et savante, qui étoit fort à la mode en Italie au XVI^e siècle, et même au commencement du précédent. Les *madrigaux* se composoient ordinairement, pour la vocale, à cinq ou six parties, toutes obligées, à cause des fugues et dessins dont ces pièces étoient remplies; mais les organistes composoient et exécutoient aussi des *madrigaux* sur l'orgue; et l'on prétend même que ce fut sur cet instrument que le *madrigal* fut inventé. Ce genre de contre-point, qui étoit assujetti à des lois très-rigoureuses, portoit le nom de *style madrigalesque.* Plusieurs auteurs, pour y avoir excellé, ont immortalisé leurs noms dans les fastes de l'art : tels furent, entre autres, *Luca Marentio*, *Luigi Prenestino*, *Pomponio Nenna*, *Tommaso Pecci*, et surtout le fameux prince de *Venosa*, dont les *madrigaux*, pleins de science et de goût, étoient admirés par tous les maîtres, et chantés par toutes les dames.

Magadiser, *v. n.* C'étoit, dans la musique grecque, chanter à l'octave, comme faisoient naturellement les voix de femmes et d'hommes mêlées ensemble: ainsi les chants *magadisés* étoient toujours des antiphonies. Ce mot vient de *magas*. chevalet d'instrument, et, par extension, instrument à cordes doubles, montées à l'octave l'une de l'autre, au moyen d'un chevalet, comme aujourd'hui nos clavecins.

Magasin. Hôtel de la dépendance de l'Opéra de Paris, où logent les directeurs et d'autres personnes attachées à l'Opéra, et dans lequel est un petit théâtre, appelé aussi *Magasin* ou *théâtre du Magasin*, sur lequel se font les premières répétitions. C'est l'*odéum* de la musique françoise. (Voy. *Odéum.*)

Majeur, *adjectif.* Les intervalles susceptibles de variations sont appelés *majeurs*, quand ils sont aussi grands qu'ils peuvent l'être sans devenir faux.

Les intervalles appelés parfaits, tels que l'octave, la quinte et la quarte, ne varient point et ne sont que *justes;* sitôt qu'on les altère, ils sont *faux.* Les autres intervalles peuvent, sans changer de nom et sans cesser d'être justes, varier d'une certaine différence : quand cette différence peut être ôtée, ils sont *majeurs; mineurs*, quand elle peut être ajoutée.

Ces intervalles variables sont au nombre de cinq: savoir, le semi-

[illegible] ton, la tierce, la sixte et la septième. A l'égard du ton et du semi-ton, leur différence du *majeur* au mineur ne sauroit s'exprimer en notes, mais en nombres seulement. Le semi-ton *majeur* est l'intervalle d'une seconde mineure, comme de *si* à *ut*, ou de *mi* à *fa*, et son rapport est de 15 à 16. Le ton *majeur* est la différence de la quarte à la quinte, et son rapport est de 8 à 9.

Les trois autres intervalles, savoir la tierce, la sixte et la septième, diffèrent toujours d'un semi-ton du *majeur* au mineur, et ces différences peuvent se noter. Ainsi la tierce mineure a un ton et demi, et la tierce *majeure* deux tons.

Il y a quelques autres plus petits intervalles, comme le dièse et le comma, qu'on distingue en moindres, mineurs, moyens, *majeurs*, et maximes; mais, comme ces intervalles ne peuvent s'exprimer qu'en nombre, ces distinctions sont inutiles dans la pratique.

*Majeur* se dit aussi du mode, lorsque la tierce de la tonique est *majeure*, et alors souvent le mot *mode* ne fait que se sous-entendre : Préluder en *majeur*, passer du *majeur* au mineur, etc. (Voy. *Mode*.)

MAIN HARMONIQUE. C'est le nom que donna l'Arétin à la gamme qu'il inventa pour montrer le rapport de ses hexacordes, de ses six lettres et de ses six syllabes, avec les cinq tétracordes des Grecs. Il représenta cette gamme sous la figure d'une main gauche, sur les doigts de laquelle étoient marqués tous les sons de la gamme, tant par les lettres correspondantes que par les syllabes qu'il y avoit jointes, en passant, par la règle des muances, d'un tétracorde ou d'un doigt à l'autre, selon le lieu où se trouvoient les deux semi-tons de l'octave par le bécarre ou par le bémol, c'est-à-dire selon que les tétracordes étoient conjoints ou disjoints. (Voy. *Gamme*, *Muances*, *Solfier*.)

MAÎTRE A CHANTER. Musicien qui enseigne à lire la musique vocale et à chanter sur la note.

Les fonctions du *maître à chanter* se rapportent à deux objets principaux. Le premier, qui regarde la culture de la voix, est d'en tirer tout ce qu'elle peut donner en fait de chant, soit par l'étendue, soit par la justesse, soit par le timbre, soit par la légèreté, soit par l'art de renforcer ou radoucir les sons, et d'apprendre à les ménager et modifier avec tout l'art possible. (Voy. *Chant*, *Voix*.)

Le second objet regarde l'étude des signes, c'est-à-dire l'art de lire la note sur le papier, et l'habitude de la déchiffrer avec tant de facilité qu'à l'ouverture du livre on soit en état de chanter toute sorte de musique. (Voy. *Note*, *Solfier*.)

Une troisième partie des fonctions du *maître à chanter* regarde la connoissance de la langue, surtout des accens, de la quantité, et de la meilleure manière de prononcer; parce que les défauts de la prononciation sont beaucoup plus sensibles dans le chant que dans la parole, et qu'une vocale bien faite ne doit être qu'une manière plus énergique et plus agréable de marquer la prosodie et les accens. (Voy. *Accent*.)

MAÎTRE DE CHAPELLE. Voy. *Maître de musique*.

MAÎTRE DE MUSIQUE. Musicien gagé pour composer de la musique et

la faire exécuter. C'est le *maître de musique* qui bat la mesure et dirige les musiciens : il doit savoir la composition, quoiqu'il ne compose pas toujours la musique qu'il fait exécuter. A l'Opéra de Paris, par exemple, l'emploi de battre la mesure est un office particulier; au lieu que la musique des opéras est composée par quiconque en a le talent et la volonté. En Italie, celui qui a composé un opéra en dirige toujours l'exécution, non en battant la mesure, mais au clavecin. Ainsi l'emploi de *maître de musique* n'a guère lieu que dans les églises : aussi ne dit-on point en Italie *maître de musique*, mais *maître de chapelle;* dénomination qui commence à passer aussi en France.

MARCHE, *s. f.* Air militaire qui se joue par des instrumens de guerre, et marque le mètre et la cadence des tambours, laquelle est proprement la *marche*.

Chardin dit qu'en Perse, quand on veut abattre des maisons, aplanir un terrain, ou faire quelque autre ouvrage expéditif qui demande une multitude de bras, on assemble les habitans de tout un quartier, qu'ils travaillent au son des instrumens, et qu'ainsi l'ouvrage se fait avec beaucoup plus de zèle et de promptitude que si les instrumens n'y étoient pas.

Le maréchal de Saxe a montré dans ses *Rêveries* que l'effet des tambours ne se bornoit pas non plus à un vain bruit sans utilité, mais que, selon que le mouvement en étoit plus vif ou plus lent, ils portoient naturellement le soldat à presser ou ralentir son pas : on peut dire aussi que les airs des *marches* doivent avoir différens caractères, selon les occasions où on les emploie; et c'est ce qu'on a dû sentir jusqu'à certain point quand on les a distingués et diversifiés, l'un pour la générale, l'autre pour la *marche*, l'autre pour la charge, etc. Mais il s'en faut bien qu'on ait mis à profit ce principe autant qu'il auroit pu l'être; on s'est borné jusqu'ici à composer des airs qui fissent bien sentir le mètre et la batterie des tambours : encore fort souvent les airs des *marches* remplissent-ils assez mal cet objet. Les troupes françoises ayant peu d'instrumens militaires pour l'infanterie, hors les fifres et les tambours, ont aussi fort peu de *marches*, et la plupart très-mal faites : mais il y en a d'admirables dans les troupes allemandes.

Pour exemple de l'accord de l'air et de la *marche*, je donnerai (pl. IX, fig. 2) la première partie de celle des mousquetaires du roi de France.

Il n'y a dans les troupes que l'infanterie et la cavalerie légère qui aient des *marches*. Les timbales de la cavalerie n'ont point de *marches* réglées; les trompettes n'ont qu'un ton presque uniforme, et des fanfares. (Voy. *Fanfare*.)

MARCHER, *v. n.* Ce terme s'emploie figurément en musique, et se dit de la succession des sons ou des accords qui se suivent dans certain ordre. « La basse et le dessus *marchent* par mouvemens contraires. *Marche* de basse; *marcher* à contre-temps. »

MARTELLEMENT, *s. m.* Sorte d'agrément du chant françois. Lorsque, descendant diatoniquement d'une note sur une autre par un trille, on appuie avec force le son de la première note sur la seconde, tombant

[illegible] sur cette seconde note par un seul coup de gosier, on appelle cela faire un *martellement*. (Voy. pl. V, fig. 5.)

MAXIME, *adj.* On appelle intervalle *maxime* celui qui est plus grand que le majeur de la même espèce, et qui ne peut se noter: car, s'il pouvoit se noter, il ne s'appelleroit pas *maxime*, mais *superflu*.

Le semi-ton *maxime* fait la différence du semi-ton mineur au ton majeur, et son rapport est de 25 à 27. Il y auroit entre l'*ut* dièse et le *ré* un semi-ton de cette espèce, si tous les semi-tons n'étoient pas rendus égaux ou supposés tels par le tempérament.

Le dièse *maxime* est la différence du ton mineur au semi-ton *maxime*, en rapport de 243 à 250.

Enfin le comma *maxime*, ou comma de Pythagore, est la quantité dont diffèrent entre eux les deux termes les plus voisins d'une progression par quintes et d'une progression par octaves, c'est-à-dire l'excès de la douzième quinte *si* dièse sur la septième octave *ut;* et cet excès, dans le rapport de 524288 à 531441, est la différence que le tempérament fait évanouir.

MAXIME, *s. f.* C'est une note faite en carré long horizontal avec une queue au côté droit, de cette manière ▭, laquelle vaut huit mesures à deux temps, c'est-à-dire deux longues, et quelquefois trois, selon le mode. (Voy. *Mode.*) Cette sorte de note n'est plus d'usage depuis qu'on sépare les mesures par des barres, et qu'on marque avec des liaisons les tenues ou continuités des sons. (Voy. *Barres*, *Mesure.*)

MÉDIANTE, *s. f.* C'est la corde ou la note qui partage en deux tierces l'intervalle de quinte qui se trouve entre la tonique et la dominante. L'une de ces tierces est majeure, l'autre mineure; et c'est leur position relative qui détermine le mode. Quand la tierce majeure est au grave, c'est-à-dire entre la *médiante* et la tonique, le mode est majeur; quand la tierce majeure est à l'aigu et la mineure au grave, le mode est mineur. (Voy. *Mode*, *Tonique*, *Dominante.*)

MÉDIATION, *s. f.* Partage de chaque verset d'un psaume en deux parties, l'une psalmodiée ou chantée par un côté du chœur, et l'autre par l'autre, dans les églises catholiques.

MÉDIUM, *s. m.* Lieu de la voix également distant de ses deux extrémités au grave et à l'aigu. Le haut est plus éclatant, mais il est presque toujours forcé; le bas est grave et majestueux, mais il est plus sourd.

Un beau *médium*, auquel on suppose une certaine latitude, donne les sons les mieux nourris, les plus mélodieux, et remplit le plus agréablement l'oreille. (Voy. *Son.*)

MÉLANGE, *s. m.* Une des parties de l'ancienne mélopée, appelée *agogé* par les Grecs, laquelle consiste à savoir entrelacer et mêler à propos les modes et les genres. (Voy. *Mélopée.*)

MÉLODIE, *s. f.* Succession de sons tellement ordonnés selon les lois du rhythme et de la modulation, qu'elle forme un sens agréable à l'oreille; la *mélodie* vocale s'appelle chant, et l'instrumentale symphonie.

L'idée du rhythme entre nécessairement dans celle de la *mélodie;*

un chant n'est un chant qu'autant qu'il est mesuré; la même succession de sons peut recevoir autant de caractères, autant de *mélodies* différentes qu'on peut la scander différemment; et le seul changement de valeur des notes peut défigurer cette même succession au point de la rendre méconnoissable. Ainsi la *mélodie* n'est rien par elle-même; c'est la mesure qui la détermine, et il n'y a point de chant sans le temps. On ne doit donc pas comparer la *mélodie* avec l'harmonie, abstraction faite de la mesure dans toutes les deux : car elle est essentielle à l'une et non pas à l'autre.

La *mélodie* se rapporte à deux principes différens, selon la manière dont on la considère. Prise par les rapports des sons et par les règles du mode, elle a son principe dans l'harmonie, puisque c'est une analyse harmonique qui donne les degrés de la gamme, les cordes du mode et les lois de la modulation, uniques élémens du chant. Selon ce principe, toute la force de la *mélodie* se borne à flatter l'oreille par des sons agréables, comme on peut flatter la vue par d'agréables accords de couleurs; mais prise pour un art d'imitation par lequel on peut affecter l'esprit de diverses images, émouvoir le cœur de divers sentimens, exciter et calmer les passions, opérer, en un mot, des effets moraux qui passent l'empire immédiat des sens, il lui faut chercher un autre principe : car on ne voit aucune prise par laquelle la seule harmonie, et tout ce qui vient d'elle, puisse nous affecter ainsi.

Quel est ce second principe? il est dans la nature ainsi que le premier; mais pour l'y découvrir il faut une observation plus fine, quoique plus simple, et plus de sensibilité dans l'observateur. Ce principe est le même qui fait varier le ton de la voix quand on parle, selon les choses qu'on dit et les mouvemens qu'on éprouve en les disant. C'est l'accent des langues qui détermine la *mélodie* de chaque nation; c'est l'accent qui fait qu'on parle en chantant, et qu'on parle avec plus ou moins d'énergie, selon que la langue a plus ou moins d'accent. Celle dont l'accent est plus marqué doit donner une *mélodie* plus vive et plus passionnée; celle qui n'a que peu ou point d'accent ne peut avoir qu'une *mélodie* languissante et froide, sans caractère et sans expression. Voilà les vrais principes; tant qu'on en sortira et qu'on voudra parler du pouvoir de la musique sur le cœur humain, on parlera sans s'entendre, on ne saura ce qu'on dira.

Si la musique ne peint que par la *mélodie*, et tire d'elle toute sa force, il s'ensuit que toute musique qui ne se chante pas, quelque harmonieuse qu'elle puisse être, n'est point une musique imitative, et, ne pouvant ni toucher ni peindre avec ses beaux accords, lasse bientôt les oreilles, et laisse toujours le cœur froid. Il suit encore que, malgré la diversité des parties que l'harmonie a introduites, et dont on abuse tant aujourd'hui, sitôt que deux *mélodies* se font entendre à la fois, elles s'effacent l'une l'autre et demeurent de nul effet, quelque belles qu'elles puissent être chacune séparément : d'où l'on peut juger avec quel goût les compositeurs françois ont introduit à leur Opera l'usage de faire servir un air d'accompagnement à un chœur ou à un

[illegible]r; ce qui est comme si on s'avisoit de réciter deux discours à la fois, pour donner plus de force à leur éloquence. (Voy. *Unité de mélodie.*)

Mélodieux, *adj.* Qui donne de la mélodie. *Mélodieux*, dans l'usage, se dit des sons agréables, des voix sonores, des chants doux et gracieux, etc.

Mélopée, *s. f.* C'étoit dans l'ancienne musique l'usage régulier de toutes les parties harmoniques, c'est-à-dire l'art ou les règles de la composition du chant, desquelles la pratique et l'effet s'appeloit *mélodie*.

Les anciens avoient diverses règles pour la manière de conduire le chant par des degrés conjoints, disjoints, ou mêlés, en montant ou en descendant. On en trouve plusieurs dans Aristoxène, lesquelles dépendent toutes de ce principe, que, dans tout système harmonique, le troisième ou le quatrième son après le fondamental en doit toujours frapper la quarte ou la quinte, selon que les tétracordes sont conjoints ou disjoints; différence qui rend un mode authentique ou plagal au gré du compositeur. C'est le recueil de toutes ces règles qui s'appelle *mélopée*.

La *mélopée* est composée de trois parties : savoir, la *prise*, *lepsis*, qui enseigne au musicien en quel lieu de la voix il doit établir son diapason : le *mélange*, *mixis*, selon lequel il entrelace ou mêle à propos les genres et les modes; et l'*usage*, *chrésis*, qui se subdivise en trois autres parties. La première, appelée *euthia*, guide la marche du chant, laquelle est, ou directe du grave à l'aigu, ou renversée de l'aigu au grave, ou mixte, c'est-à-dire composée de l'une et de l'autre. La deuxième, appelée *agogé*, marche alternativement par degrés disjoints en montant, et conjoints en descendant, ou au contraire. La troisième, appelée *petteïa*, par laquelle il discerne et choisit les sons qu'il faut rejeter, ceux qu'il faut admettre et ceux qu'il faut employer le plus fréquemment.

Aristide Quintilien divise toute la *mélopée* en trois espèces qui se rapportent à autant de modes, en prenant ce dernier nom dans un nouveau sens. La première espèce étoit l'*hypatoïde*, appelée ainsi de la corde hypate, la principale ou la plus basse, parce que le chant régnant seulement sur les sons graves ne s'éloignoit pas de cette corde, et ce chant étoit approprié au mode tragique. La seconde espèce étoit la *mésoïde*, de *mèse*, la corde du milieu, parce que le chant régnoit sur les sons moyens, et celle-ci répondoit au mode nomique, consacré à Apollon. La troisième s'appeloit *nétoïde*, de *nète*, la dernière corde ou la plus haute; son chant ne s'étendoit que sur les sons aigus, et constituoit le mode dithyrambique ou bachique. Ces modes en avoient d'autres qui leur étoient subordonnés, et varioient la *mélopée;* tels que l'érotique ou l'amoureux, le comique, l'encomiaque, destiné aux louanges.

Tous ces modes, étant propres à exciter ou calmer certaines passions, influoient beaucoup sur les mœurs; et, par rapport à cette influence, la *mélopée* se partageoit encore en trois genres : savoir, 1° le *systal-*

*tique*, ou celui qui inspiroit les passions tendres et affectueuses, les passions tristes et capables de resserrer le cœur, suivant le sens du mot grec; 2° le *diastaltique*, ou celui qui étoit propre à l'épanouir, en excitant la joie, le courage. la magnanimité, les grands sentimens; 3° l'*euchastique*, qui tenoit le milieu entre les deux autres, qui ramenoit l'âme à un état tranquille. La première espèce de *mélopée* convenoit aux poésies amoureuses, aux plaintes, aux regrets, et autres expressions semblables. La seconde étoit propre aux tragédies, aux chants de guerre, aux sujets héroïques; la troisième, aux hymnes, aux louanges, aux instructions.

MÉLOS, *s. m.* Douceur du chant. Il est difficile de distinguer dans les auteurs grecs le sens du mot *mélos* du sens du mot *mélodie*. Platon, dans son *Protagoras*, met le *mélos* dans le simple discours, et semble entendre par là le chant de la parole. Le *mélos* paroît être ce par quoi la *mélodie* est agréable. Ce mot vient de μέλι, miel.

MENUET, *s. m.* Air d'une danse de même nom, que l'abbé Brossard dit nous venir du Poitou. Selon lui cette danse est fort gaie, et son mouvement est fort vite; mais, au contraire, le caractère du *menuet* est une élégante et noble simplicité; le mouvement en est plus modéré que vite, et l'on peut dire que le moins gai de tous les genres de danses usités dans nos bals est le *menuet*. C'est autre chose sur le théâtre.

La mesure du *menuet* est à trois temps légers, qu'on marque par le 3 simple, ou par le $\frac{3}{4}$, ou par le $\frac{3}{8}$. Le nombre des mesures de l'air dans chacune de ses reprises doit être quatre ou un multiple de quatre, parce qu'il en faut autant pour achever le pas du *menuet*; et le soin du musicien doit être de faire sentir cette division par des chutes bien marquées, pour aider l'oreille du danseur, et le maintenir en cadence.

MÈSE, *s. f.* Nom de la corde la plus aiguë du second tétracorde des Grecs. (Voy. *Méson*.)

*Mèse* signifie *moyenne*, et ce nom fut donné à cette corde, non, comme dit l'abbé Brossard, parce qu'elle est commune ou mitoyenne entre les deux octaves de l'ancien système, car elle portoit ce nom bien avant que le système eût acquis cette étendue, mais parce qu'elle formoit précisément le milieu entre les deux premiers tétracordes dont ce système avoit d'abord été composé.

MÉSOÏDE, *s. f.* Sorte de mélopée dont les chants rouloient sur les cordes moyennes, lesquelles s'appeloient aussi *mésoïdes* de la mèse ou tétracorde méson.

MÉSOÏDES. Sons moyens, ou pris dans le médium du système. (Voy. *Mélopée*.)

MÉSON. Nom donné par les Grecs à leur second tétracorde, en commençant à compter du grave; et c'est aussi le nom par lequel on distingue chacune de ces quatre cordes de celles qui leur correspondent dans les autres tétracordes : ainsi, dans celui dont je parle, la première corde s'appelle *hypate méson;* la seconde, *parhypate méson;* la troisième, *lichanos méson*, ou *méson diatonos;* et la quatrième, *mèse*. (Voy. *Système*.)

*Méson* est le génitif pluriel de *mèse*, *moyenne*, parce que le tétracorde

*méson* occupé le milieu entre le premier et le troisième, ou plutôt parce que la corde *mèse* donne son nom à ce tétracorde dont elle forme l'extrémité aiguë. (Voy. pl. XIII.)

MÉSOPYCNI, *adj.* Les anciens appeloient ainsi, dans les genres épais, le second son de chaque tétracorde. Ainsi les sons *mésopycni* étoient cinq en nombre. (Voy. *Son*, *Système*, *Tétracorde.*)

MESURE, *s. f.* Division de la durée ou du temps en plusieurs parties égales, assez longues pour que l'oreille en puisse saisir et subdiviser la quantité, et assez courtes pour que l'idée de l'une ne s'efface pas avant le retour de l'autre, et qu'on en sente l'égalité.

Chacune de ces parties égales s'appelle aussi *mesure* : elles se subdivisent en d'autres aliquotes qu'on appelle *temps*, et qui se marquent par des mouvemens égaux de la main ou du pied. (Voy. *Battre la mesure.* La durée égale de chaque temps ou de chaque *mesure* est remplie par plusieurs notes qui passent plus ou moins vite en proportion de leur nombre, et auxquelles on donne diverses figures pour marquer leurs différentes durées. (Voy. *Valeur des notes.*)

Plusieurs, considérant le progrès de notre musique, pensent que la *mesure* est de nouvelle invention, parce qu'un temps elle a été négligée; mais, au contraire, non-seulement les anciens pratiquoient la *mesure*, ils lui avoient même donné des règles très-sévères et fondées sur des principes que la nôtre n'a plus. En effet, chanter sans *mesure* n'est pas chanter; et le sentiment de la *mesure* n'étant pas moins naturel que celui de l'intonation, l'invention de ces deux choses n'a pu se faire séparément.

La mesure des Grecs tenoit à leur langue; c'étoit la poésie qui l'avoit donnée à la musique; les *mesures* de l'une répondoient aux pieds de l'autre : on n'auroit pas pu mesurer de la prose en musique. Chez nous c'est le contraire : le peu de prosodie de nos langues fait que dans nos chants la valeur des notes détermine la quantité des syllabes; c'est sur la mélodie qu'on est forcé de scander le discours; on n'aperçoit pas même si ce qu'on chante est vers ou prose : nos poésies n'ayant plus de pieds, nos vocales n'ont plus de *mesures;* le chant guide et la parole obéit.

La *mesure* tomba dans l'oubli, quoique l'intonation fût toujours cultivée, lorsque après les victoires des barbares les langues changèrent de caractère et perdirent leur harmonie. Il n'est pas étonnant que le mètre qui servoit à exprimer la *mesure* de la poésie fût négligé dans des temps où on ne la sentoit plus, et où l'on chantoit moins de vers que de prose. Les peuples ne connoissoient guère alors d'autre amusement que les cérémonies de l'Église, ni d'autre musique que celle de l'office; et, comme cette musique n'exigeoit pas la régularité du rhythme, cette partie fut enfin tout à fait oubliée. Gui nota sa musique avec des points qui n'exprimoient pas des quantités différentes, et l'invention des notes fut certainement postérieure à cet auteur.

On attribue communément cette invention des diverses valeurs des notes à Jean de Muris, vers l'an 1330; mais le P. Mersenne le nie avec raison, et il faut n'avoir jamais lu les écrits de ce chanoine pour sou-

tenir une opinion qu'ils démentent si clairement. Non-seulement il compare les valeurs que les notes avoient avant lui à celles qu'on leur donnoit de son temps, et dont il ne se donne point pour l'auteur, mais même il parle de la *mesure*, et dit que les modernes, c'est-à-dire ses contemporains, la ralentissent beaucoup, « et moderni nunc morosa « multum utuntur mensura : » ce qui suppose évidemment que la *mesure*, et par conséquent les valeurs des notes, étoient connues et usitées avant lui. Ceux qui voudront rechercher plus en détail l'état où étoit cette partie de la musique du temps de cet auteur pourront consulter son traité manuscrit intitulé *Speculum musicæ*, qui est à la Bibliothèque du roi de France (nº 7207, p. 280 et suivantes).

Les premiers qui donnèrent aux notes quelques règles de quantité s'attachèrent plus aux valeurs ou durées relatives de ces notes qu'à la *mesure* même ou au caractère du mouvement : de sorte qu'avant la distinction des différentes *mesures* il y avoit des notes au moins de cinq valeurs différentes; savoir, la maxime, la longue, la brève, la semi-brève, et la minime, que l'on peut voir à leurs mots. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on trouve toutes ces différentes valeurs et même davantage dans les écrits de Machault, sans y trouver jamais aucun signe de *mesure*.

Dans la suite, les rapports en valeur d'une de ces notes à l'autre dépendirent du temps, de la prolation, du mode. Par le mode on déterminoit le rapport de la maxime à la longue, ou de la longue à la brève; par le temps, celui de la longue à la brève, ou de la brève à la semi-brève; et par la prolation, celui de la brève à la semi-brève, ou de la semi-brève à la minime. (Voy. *Mode*, *Prolation*, *Temps*.) En général toutes ces différentes modifications se peuvent rapporter à la *mesure* double ou à la *mesure* triple, c'est-à-dire à la division de chaque valeur entière en deux ou trois temps égaux.

Cette manière d'exprimer le temps ou la mesure des notes changea entièrement durant le cours du dernier siècle. Dès qu'on eut pris l'habitude de renfermer chaque *mesure* entre deux barres, il fallut nécessairement proscrire toutes les espèces de notes qui renfermoient plusieurs *mesures*. La *mesure* en devint plus claire, les partitions mieux ordonnées, et l'exécution plus facile; ce qui étoit fort nécessaire pour compenser les difficultés que la musique acquéroit en devenant chaque jour plus composée. J'ai vu d'excellens musiciens fort embarrassés d'executer bien en *mesure* des trios d'Orlande et de Claudin, compositeurs du temps de Henri III.

Jusque-là la raison triple avoit passé pour la plus parfaite : mais la double prit enfin l'ascendant, et le C, ou la *mesure* à quatre temps fut prise pour la base de toutes les autres. Or la *mesure* à quatre temps se résout toujours en *mesure* à deux temps; ainsi c'est proprement à la *mesure* double qu'on fait rapporter toutes les autres, du moins quant aux valeurs des notes et aux signes des *mesures*.

Au lieu donc des maximes, longues, brèves, semi-brèves, etc., on substitua les rondes, blanches, noires, croches, doubles et triples croches, etc., qui toutes furent prises en division sous-double; de sorte

que chaque espèce de note valoit précisément la moitié de la précédente : division manifestement insuffisante, puisque, ayant conservé la *mesure* triple aussi bien que la double ou quadruple, et chaque temps pouvant être divisé comme chaque *mesure* en raison sous-double ou sous-triple à la volonté du compositeur, il falloit assigner, ou plutôt conserver aux notes des divisions répondantes à ces deux raisons.

Les musiciens sentirent bientôt le défaut ; mais, au lieu d'établir une nouvelle division, ils tâchèrent de suppléer à cela par quelque signe étranger : ainsi, ne pouvant diviser une blanche en trois parties égales, ils se sont contentés d'écrire trois noires, ajoutant le chiffre 3 sur celle du milieu. Ce chiffre même leur a enfin paru trop incommode, et, pour tendre des piéges plus sûrs à ceux qui ont à lire leur musique, ils prennent le parti de supprimer le 3 ou même le 6 ; en sorte que, pour savoir si la division est double ou triple, on n'a d'autre parti à prendre que celui de compter les notes ou de deviner.

Quoiqu'il n'y ait dans notre musique que deux sortes de *mesures*, on y a fait tant de divisions, qu'on en peut compter au moins de seize espèces, dont voici les signes :

2 ou ¢ $\frac{2}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{16}$ 3. $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{3}{16}$ C. $\frac{12}{4}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{12}{16}$

(Voy. les exemples pl. III.)

De toutes ces *mesures*, il y en a trois qu'on appelle simples, parce qu'elles n'ont qu'un seul chiffre ou signe ; savoir, le 2 ou ¢, le 3, et le C, ou quatre temps. Toutes les autres, qu'on appelle doubles, tirent leur dénomination et leurs signes de cette dernière ou de la note qui la remplit ; en voici la règle :

Le chiffre inférieur marque un nombre de notes de valeur égale, faisant ensemble la durée d'une ronde ou d'une *mesure* à quatre temps.

Le chiffre supérieur montre combien il faut de ces mêmes notes pour remplir chaque *mesure* de l'air qu'on va noter.

Par cette règle on voit qu'il faut trois blanches pour remplir une *mesure* au signe $\frac{3}{2}$ ; deux noires pour celle au signe $\frac{2}{4}$ ; trois croches pour celle au signe $\frac{3}{8}$, etc. Tout cet embarras de chiffres est mal entendu ; car pourquoi ce rapport de tant de différentes *mesures* à celle de quatre temps, qui leur est si peu semblable ? ou pourquoi ce rapport de tant de diverses notes à une ronde, dont la durée est si peu déterminée ? Si tous ces signes sont institués pour marquer autant de différentes sortes de *mesures*, il y en a beaucoup trop ; et s'ils le sont pour exprimer les divers degrés du mouvement, il n'y en a pas assez, puisque indépendamment de l'espèce de *mesure* et de la division des temps, on est presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'air pour déterminer le temps.

Il n'y a réellement que deux sortes de *mesures* dans notre musique : savoir, à deux et trois temps égaux. Mais comme chaque temps, ainsi que chaque *mesure* peut se diviser en deux ou en trois parties égales,

cela fait une subdivision qui donne quatre espèces de *mesures* en tout; nous n'en avons pas davantage.

On pourroit cependant en ajouter une cinquième, en combinant les deux premières en une *mesure* à deux temps inégaux, l'un composé de deux notes, et l'autre de trois. On peut trouver dans cette *mesure* des chants très-bien cadencés, qu'il seroit impossible de noter par les *mesures* usitées. J'en donne un exemple dans la planche III (fig. 8). Le sieur Adolfati fit à Gênes, en 1750, un essai de cette *mesure* en grand orchestre, dans l'air *Se la sorte mi condamna* de son opéra d'*Ariane*. Ce morceau fit de l'effet et fut applaudi. Malgré cela je n'apprends pas que cet exemple ait été suivi.

MESURÉ, *part.* Ce mot répond à l'italieu *a tempo* ou *a battuta*, et s'emploie, sortant d'un récitatif, pour marquer le lieu où l'on doit commencer à chanter en *mesure*.

MÉTRIQUE, *adj.* La *musique métrique*, selon Aristide Quintilien, est la partie de la musique en général qui a pour objet les lettres, les syllabes, les pieds, les vers, et le poëme; et il y a cette différence entre la *métrique* et la *rhythmique*, que la première ne s'occupe que de la forme des vers, et la seconde, de celle des pieds qui les composent : ce qui peut même s'appliquer à la prose. D'où il suit que les langues modernes peuvent encore avoir une *musique métrique*, puisqu'elles ont une poésie; mais non pas une *musique rhythmique*, puisque leur poésie n'a plus de pieds. (Voy. *Rhythme*.)

MEZZA-VOCE. Voy. *Sotto-voce*.

MEZZO-FORTE. Voy. *Sotto-voce*.

MI. La troisième des six syllabes inventées par Gui Arétin pour nommer ou solfier les notes, lorsqu'on ne joint pas la parole au chant (Voy. *E si mi*, *Gamme*.)

MINEUR, *adj.* Nom que portent certains intervalles, quand ils sont aussi petits qu'ils peuvent l'être sans devenir faux. (Voy. *Majeur*, *Intervalle*.)

*Mineur* se dit aussi du mode, lorsque la tierce de la tonique est *mineure*. (Voy. *Mode*.)

MINIME, *adj.* On appelle intervalle *minime* ou *moindre* celui qui est plus petit que le mineur de même espèce et qui ne peut se noter; car, s'il pouvoit se noter, il ne s'appelleroit pas *minime*, mais *diminué*.

Le semi-ton *minime* est la différence du semi-ton maxime au semi-ton moyen, dans le rapport de 125 à 128. (Voy. *Semi-ton*.)

MINIME, *s. f.* par rapport à la durée où au temps, est dans nos anciennes musiques la note qu'aujourd'hui nous appelons blanche. (Voy. *Valeur des notes*.)

MIXIS, *s. f.* *Mélange*. Une des parties de l'ancienne mélopée par laquelle le compositeur apprend à bien combiner les intervalles et à bien distribuer les genres et les modes selon le caractère du chant qu'il s'est proposé de faire (Voy. *Mélopée*.)

MIXOLYDIEN, *adj.* Nom d'un des modes de l'ancienne musique, appelé autrement *hyperdorien*. (Voy. ce mot.) Le mode *mixolydien* étoit

le plus aigu des sept auxquels Ptolomée avoit réduit tous ceux de la musique des Grecs. (Voy. *Mode.*)

Ce mode est affectueux, passionné, convenable aux grands mouvemens, et par cela même à la tragédie. Aristoxène assure que Sapho en fut l'inventrice; mais Plutarque dit que d'anciennes tables attribuent cette invention à Pythoclide : il dit aussi que les Argiens mirent à l'amende le premier qui s'en étoit servi, et qui avoit introduit dans la musique l'usage des sept cordes, c'est-à-dire une tonique sur la septième corde.

MIXTE, *adj.* On appelle modes *mixtes* ou connexes dans le plain-chant les chants dont l'étendue excède leur octave et entre d'un mode dans l'autre, participant ainsi de l'authente et du plagal. Ce mélange ne se fait que des modes compairs, comme du premier ton avec le second, du troisième avec le quatrième, en un mot du plagal avec son authente et réciproquement.

MOBILE, *adj.* On appeloit *cordes mobiles* ou *sons mobiles*, dans la musique grecque, les deux cordes moyennes de chaque tétracorde, parce qu'elles s'accordoient différemment selon les genres, à la différence des deux cordes extrêmes, qui, ne variant jamais, s'appeloient cordes stables. (Voy. *Tétracorde*, *Genre*, *Son.*)

MODE. *s. m.* Disposition régulière du chant et de l'accompagnement relativement à certains sons principaux sur lesquels une pièce de musique est constituée, et qui s'appellent les cordes essentielles du *mode*.

Le *mode* diffère du ton en ce que celui-ci n'indique que la corde ou le lieu du système qui doit servir de base au chant, et le *mode* détermine la tierce et modifie toute l'échelle sur ce son fondamental.

Nos *modes* ne sont fondés sur aucun caractère de sentiment, comme ceux des anciens, mais uniquement sur notre système harmonique. Les cordes essentielles au *mode* sont au nombre de trois, et forment ensemble un accord parfait. 1° La tonique qui est la corde fondamentale du ton et du *mode* (voy. *Ton* et *Tonique*); 2° la dominante à la quinte de la tonique (voy. *Dominante*); 3° enfin la médiante, qui constitue proprement le *mode*, et qui est à la tierce de cette même tonique (voy. *Médiante*). Comme cette tierce peut être de deux espèces, il y a aussi deux *modes* différens. Quand la médiante fait tierce majeure avec la tonique, le *mode* est majeur; il est mineur quand la tierce est mineure.

Le *mode* majeur est engendré immédiatement par la résonnance du corps sonore qui rend la tierce majeure du son fondamental; mais le *mode* mineur n'est point donné par la nature, il ne se trouve que par analogie et renversement. Cela est vrai dans le système de M. Tartini, ainsi que dans celui de M. Rameau.

Ce dernier auteur, dans ses divers ouvrages successifs, a expliqué cette origine du *mode* mineur de différentes manières, dont aucune n'a contenté son interprète, M. d'Alembert. C'est pourquoi M. d'Alembert fonde cette même origine sur un autre principe, que je ne puis mieux exposer qu'en transcrivant les propres termes de ce grand géomètre.

« Dans le chant *ut mi sol*, qui constitue le *mode* majeur, les sons *mi* et *sol* sont tels que le son principal *ut* les fait résonner tous deux; mais le second son *mi* ne fait point résonner *sol*, qui n'est que sa tierce mineure.

« Or, imaginons-nous qu'au lieu de ce son *mi* on place entre les sons *ut* et *sol* un autre son qui ait, ainsi que le son *ut*, la propriété de faire résonner *sol*, et qui soit pourtant différent d'*ut;* ce son qu'on cherche doit être tel qu'il ait pour dix-septième majeure le son *sol* ou l'une des octaves de *sol :* par conséquent le son cherché doit être à la dix-septième majeure au-dessous de *sol*, ou, ce qui revient au même, à la tierce majeure au-dessous de ce même son *sol.* Or, le son *mi* étant à la tierce mineure au-dessous de *sol*, et la tierce majeure étant d'un semi-ton plus grande que la tierce mineure, il s'ensuit que le son qu'on cherche sera d'un semi ton plus bas que le *mi*, et sera par conséquent *mi* bémol.

« Ce nouvel arrangement *ut*, *mi* bémol, *sol*, dans lequel les sons *ut* et *mi* bémol font l'un et l'autre résonner *sol* sans que *ut* fasse résonner *mi* bémol, n'est pas à la vérité aussi parfait que le premier arrangement *ut*, *mi*, *sol*, parce que dans celui-ci les deux sons *mi* et *sol* sont l'un et l'autre engendrés par le son principal *ut*, au lieu que dans l'autre le son *mi* bémol n'est pas engendré par le son *ut :* mais cet arrangement *ut*, *mi* bémol, *sol*, est aussi dicté par la nature, quoique moins immédiatement que le premier; et en effet l'expérience prouve que l'oreille s'en accommode à peu près aussi bien.

« Dans ce chant *ut*, *mi* bémol, *sol*, *ut*, il est évident que la tierce d'*ut* à *mi* bémol est mineure; et telle est l'origine du genre ou *mode* appelé *mineur.* » (*Élémens de musique*, p. 22.)

Le *mode* une fois déterminé, tous les sons de la gamme prennent un nom relatif au fondamental, et propre à la place qu'ils occupent dans ce *mode*-là.

Voici les noms de toutes les notes relativement à leur *mode*, en prenant l'octave d'*ut* pour exemple du *mode* majeur, et celle de *la* pour exemple du *mode* mineur.

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| MAJEUR : | *ut* | *ré* | *mi* | *fa* | *sol* | *la* | *si* | *ut.* |
| MINEUR : | *la* | *si* | *ut* | *ré* | *mi* | *fa* | *sol* | *la.* |
| | Tonique. | Seconde note. | Médiante. | Quatrième note ou Sous-dominante | Dominante. | Sixième note, ou Sous-dominante | Septième note. | Octave. |

Il faut remarquer que quand la septième note n'est qu'à un semi-ton de l'octave, c'est-à-dire quand elle fait la tierce majeure de la dominante, comme le *si* naturel en majeur ou le *sol* dièse en mineur, alors cette septième note s'appelle note sensible, parce qu'elle annonce la tonique et fait sentir le ton.

Non-seulement chaque degré prend le nom qui lui convient, mais

chaque intervalle est déterminé relativement au *mode*. Voici les règles établies pour cela :

1° La seconde note doit faire sur la tonique une seconde majeure; la quatrième et la dominante une quarte et une quinte justes, et cela également dans les deux *modes*.

2° Dans le *mode* majeur, la médiante ou tierce, la sixte et la septième de la tonique doivent toujours être majeures; c'est le caractère du *mode*. Par la même raison, ces trois intervalles doivent être mineurs dans le mode mineur : cependant, comme il faut qu'on y aperçoive aussi la note sensible, ce qui ne peut se faire sans fausse relation, tandis que la sixième note reste mineure, cela cause des exceptions auxquelles on a égard dans le cours de l'harmonie et du chant; mais il faut toujours que la clef avec ses transpositions donne tous les intervalles déterminés par rapport à la tonique selon l'espèce du *mode*. On trouvera au mot *Clef* une règle générale pour cela.

Comme toutes les cordes naturelles de l'octave d'*ut* donnent relativement à cette tonique tous les intervalles prescrits pour le *mode* majeur, et qu'il en est de même de l'octave de *la* pour le mode mineur, l'exemple précédent, que je n'ai proposé que pour les noms des notes, doit servir aussi de formule pour la règle des intervalles dans chaque *mode*.

Cette règle n'est point, comme on pourroit le croire, établie sur des principes purement arbitraires; elle a son fondement dans la génération harmonique, au moins jusqu'à certain point. Si vous donnez l'accord parfait majeur à la tonique, à la dominante et à la sous-dominante, vous aurez tous les sons de l'échelle diatonique pour le *mode* majeur; pour avoir celle du *mode* mineur, laissant toujours la tierce majeure à la dominante, donnez la tierce mineure aux deux autres accords : telle est l'analogie du *mode*.

Comme ce mélange d'accords majeurs et mineurs introduit en *mode* mineur une fausse relation entre la sixième note et la note sensible, on donne quelquefois, pour éviter cette fausse relation, la tierce majeure à la quatrième note en montant, ou la tierce mineure à la dominante en descendant, surtout par renversement; mais ce sont alors des exceptions.

Il n'y a proprement que deux *modes*, comme on vient de le voir : mais comme il y a douze sons fondamentaux qui donnent autant de tons dans le système, et que chacun de ces tons est susceptible du *mode* majeur et du *mode* mineur, on peut composer en vingt-quatre *modes* ou manières, *maneries* disoient nos vieux auteurs en leur latin. Il y en a même trente-quatre possibles dans la manière de noter; mais dans la pratique on en exclut dix, qui ne sont au fond que la répétition de dix autres, sous des relations beaucoup plus difficiles, où toutes les cordes changeroient de noms, et où l'on auroit peine à se reconnaître : tels sont les *modes* majeurs sur les notes diésées, et les *modes* mineurs sur les bémols. Ainsi, au lieu de composer en *sol* dièse tierce majeure, vous composerez en *la* bémol qui donne les mêmes touches, et au lieu de composer en *ré* bémol mineur, vous

prendrez *ut* dièse par la même raison; savoir, pour éviter d'un côté un F double dièse, qui deviendroit un G naturel; et de l'autre un B double bémol, qui deviendroit un A naturel.

On ne reste pas toujours dans le ton ni dans le *mode* par lequel on a commencé un air; mais, soit pour l'expression, soit pour la variété, on change de ton et de *mode*, selon l'analogie harmonique, revenant pourtant toujours à celui qu'on a fait entendre le premier, ce qui s'appelle *moduler*.

De là naît une nouvelle distinction du *mode* en *principal* et *relatif;* le principal est celui par lequel commence et finit la pièce; les relatifs sont ceux qu'on entrelace avec le principal dans le courant de la modulation. (Voy. *Modulation.*)

Le sieur de Blainville, savant musicien de Paris, proposa en 1751 l'essai d'un troisième *mode*, qu'il appelle *mode mixte*, parce qu'il participe à la modulation des deux autres, ou plutôt qu'il en est composé; mélange que l'auteur ne regarde point comme un inconvénient, mais plutôt comme un avantage et une source de variété, et de liberté dans les chants et dans l'harmonie.

Ce nouveau *mode*, n'étant point donné par l'analyse de trois accords comme les deux autres, ne se détermine pas comme eux par des harmoniques essentiels au *mode*, mais par une gamme entière qui lui est propre, tant en montant qu'en descendant; en sorte que dans nos deux *modes* la gamme est donnée par les accords, et que dans le *mode* mixte les accords sont donnés par la gamme.

La formule de cette gamme est dans la succession ascendante et descendante des notes suivantes,

*mi fa sol la si ut ré mi*,

dont la différence essentielle est, quant à la mélodie, dans la position des deux semi-tons, dont le premier se trouve entre la tonique et la seconde note, et l'autre entre la cinquième et la sixième; et, quant à l'harmonie, en ce qu'il porte sur sa tonique la tierce mineure en commençant, et majeure en finissant, comme on peut le voir (pl. XX, fig. 6) dans l'accompagnement de cette gamme, tant en montant qu'en descendant, tel qu'il a été donné par l'auteur, et exécuté au concert spirituel le 30 mai 1751.

On objecte au sieur de Blainville que son *mode* n'a ni accord, ni corde essentielle, ni cadence qui lui soit propre et le distingue suffisamment des *modes* majeur ou mineur. Il répond à cela que la différence de son *mode* est moins dans l'harmonie que dans la mélodie, et moins dans le mode même que dans la modulation; qu'il est distingué dans son commencement du *mode* majeur par sa tierce mineure, et dans sa fin du *mode* mineur par sa cadence plagale; à quoi l'on réplique qu'une modulation qui n'est pas exclusive ne suffit pas pour établir un *mode;* que la sienne est inévitable dans les deux autres *modes*, surtout dans le mineur; et quant à sa cadence plagale, qu'elle a lieu nécessairement dans le même *mode* mineur toutes les fois qu'on passe de l'accord de la tonique à celui de la dominante, comme cela

[illegible] pratiquoit jadis, même sur les finales, dans les *modes* plagaux et [illegible]on du quart; d'où l'on conclut que son *mode* mixte est moins [illegible]e particulière qu'une dénomination nouvelle à des manières d'[illegible]acer et combiner les *modes* majeur et mineur, aussi anciennes que l'harmonie, pratiquées de tous les temps; et cela paroît si vrai, que même en commençant sa gamme, l'auteur n'ose donner ni la quinte ni la sixte à sa tonique, de peur de déterminer une tonique en *mode* mineur par la première, ou une médiante en *mode* majeur par la seconde : il laisse l'équivoque en ne remplissant pas son accord.

Mais, quelque objection qu'on puisse faire contre le *mode* mixte, dont on rejette plutôt le nom que la pratique, cela n'empêchera pas que la manière dont l'auteur l'établit et le traite ne le fasse connoître pour un homme d'esprit et pour un musicien très-versé dans les principes de son art.

Les anciens diffèrent prodigieusement entre eux sur les définitions, les divisions et les noms de leurs tons ou *modes :* obscurs sur toutes les parties de leur musique, ils sont presque inintelligibles sur celle-ci. Tous conviennent à la vérité qu'un *mode* est un certain système ou une constitution de sons, et il paroît que cette constitution n'est autre chose en elle-même qu'une certaine octave remplie de tous les sons intermédiaires, selon le genre. Euclide et Ptolomée semblent la faire consister dans les diverses positions des deux semi-tons de l'octave relativement à la corde principale du *mode*, comme on le voit encore aujourd'hui dans les huit tons du plain-chant; mais le plus grand nombre paroît mettre cette différence uniquement dans le lieu qu'occupe le diapason du *mode* dans le système général, c'est-à-dire en ce que la base ou corde principale du *mode* est plus aiguë ou plus grave étant prise en divers lieux du système, toutes les cordes de la série gardant toujours un même rapport avec la fondamentale, et par conséquent changeant d'accord à chaque *mode* pour conserver l'analogie de ce rapport : telle est la différence des tons de notre musique.

Selon le premier sens, il n'y auroit que sept *modes* possibles dans le système diatonique; et, en effet, Ptolomée n'en admet pas davantage : car il n'y a que sept manières de varier la position des deux semi-tons relativement au son fondamental, en gardant toujours entre ces deux semi-tons l'intervalle prescrit. Selon le second sens, il y auroit autant de *modes possibles* que de sons, c'est-à-dire une infinité; mais si l'on se renferme de même dans le système diatonique, on n'y en trouvera non plus que sept, à moins qu'on ne veuille prendre pour de nouveaux *modes* ceux qu'on établiroit à l'octave des premiers.

En combinant ensemble ces deux manières, on n'a encore besoin que de sept *modes ;* car, si l'on prend ces *modes* en divers lieux du système, on trouve en même temps les sons fondamentaux distingués du grave à l'aigu, et les deux semi-tons différemment situés relativement au son principal.

Mais outre ces *modes* on en peut former plusieurs autres, en prenant dans la même série et sur le même son fondamental différens sons pour les cordes essentielles du *mode :* par exemple, quand on

prend pour dominante la quinte du son principal, le *mode* est authentique; il est plagal si l'on choisit la quarte; et ce sont proprement deux *modes* différens sur la même fondamentale. Or, comme pour constituer un *mode* agréable, il faut, disent les Grecs, que la quarte et la quinte soient justes, ou du moins une des deux, il est évident qu'on n'a dans l'étendue de l'octave que cinq sons fondamentaux sur chacun desquels on puisse établir un *mode* authentique et un plagal. Outre ces dix *modes* on en trouve encore deux, l'un authentique, qui ne peut fournir de plagal parce que sa quarte fait le triton; l'autre plagal, qui ne peut fournir d'authentique parce que sa quinte est fausse. C'est peut-être ainsi qu'il faut entendre un passage de Plutarque où la Musique se plaint que Phrynis l'a corrompue en voulant tirer de cinq cordes, ou plutôt de sept, douze harmonies différentes.

Voilà donc douze *modes* possibles dans l'étendue d'une octave ou de deux tétracordes disjoints : que si l'on vient à conjoindre les deux tétracordes. c'est-à-dire à donner un bémol à la septième en retranchant l'octave: ou si l'on divise les tons entiers par les intervalles chromatiques, pour y introduire de nouveaux *modes* intermédiaires; ou si, ayant seulement égard aux différences du grave à l'aigu, on place d'autres *modes* à l'octave des précédens : tout cela fournira divers moyens de multiplier le nombre des *modes* beaucoup au delà de douze. Et ce sont là les seules manières d'expliquer les divers nombres de *modes* admis ou rejetés par les anciens en divers temps.

L'ancienne musique ayant d'abord été renfermée dans les bornes étroites du tétracorde, du pentacorde, de l'hexacorde, de l'heptacorde, et de l'octacorde, on n'y admit premièrement que trois *modes* dont les fondamentales étoient à un ton de distance l'une de l'autre : le plus grave des trois s'appeloit le *dorien;* le *phrygien* tenoit le milieu; le plus aigu étoit le *lydien.* En partageant chacun de ces *tons* en deux intervalles, on fit place à deux autres *modes*, l'ionien et l'éolien, dont le premier fut inséré entre le dorien et le phrygien, et le second entre le phrygien et le lydien.

Dans la suite, le système s'étant étendu à l'aigu et au grave, les musiciens établirent de part et d'autre de nouveaux *modes*, qui tiroient leur dénomination des cinq premiers, en y joignant la préposition *hyper*, sur, pour ceux d'en haut, et la préposition *hypo*, sous, pour ceux d'en bas. Ainsi le *mode* lydien étoit suivi de l'hyperdorien, de l'hyperionien, de l'hyperphrygien, de l'hyperéolien, et de l'hyperlydien, en montant; et après le *mode* dorien venoient l'hypolydien, l'hypo-éolien, l'hypophrygien, l'hypo-ionien, et l'hypodorien, en descendant. On trouve le dénombrement de ces quinze *modes* dans Alipius, auteur grec. Voyez (planche XIV) leur ordre et leurs intervalles exprimés par les noms des notes de notre musique. Mais il faut remarquer que l'hypodorien étoit le seul *mode* qu'on exécutoit dans toute son étendue : à mesure que les autres s'élevoient, on en retranchoit des sons à l'aigu pour ne pas excéder la portée de la voix. Cette observation sert à l'intelligence de quelques passages des anciens par lesquels ils semblent dire que les *modes* les plus graves avoient un

chant plus aigu; ce qui étoit vrai en ce que ces chants s'élevoient davantage au-dessus de la tonique. Pour n'avoir pas connu cela, le *Doni* s'est furieusement embarrassé dans ces apparentes contradictions.

De tous ces *modes* Platon en rejetoit plusieurs, comme capables d'altérer les mœurs. Aristoxène, au rapport d'Euclide, en admettoit seulement treize, supprimant les deux plus élevés, savoir : l'hyperéolien et l'hyperlydien; mais dans l'ouvrage qui nous reste d'Aristoxène il en nomme seulement six, sur lesquels il rapporte les divers sentimens qui régnoient déjà de son temps.

Enfin Ptolomée réduisoit le nombre de ces *modes* à sept, disant que les *modes* n'étoient pas introduits dans le dessein de varier les chants selon le grave et l'aigu, car il est évident qu'on auroit pu les multiplier fort au delà de quinze, mais plutôt afin de faciliter le passage d'un *mode* à l'autre par des intervalles consonnans et faciles à entonner.

Il renfermoit donc tous les *modes* dans l'espace d'une octave dont le *mode* dorien faisoit comme le centre; en sorte que le mixolydien étoit une quarte au-dessus, et l'hypodorien une quarte au-dessous; le phrygien, une quinte au-dessus de l'hypodorien; l'hypophrygien, une quarte au-dessous du phrygien; et le lydien, une quinte au-dessus de l'hypophrygien : d'où il paroît qu'à compter de l'hypodorien, qui est le *mode* le plus bas, il y avoit jusqu'à l'hypophrygien l'intervalle d'un ton; de l'hypophrygien à l'hypolydien, un autre ton; de l'hypolydien au dorien, un semi-ton; de celui-ci au phrygien, un ton; du phrygien au lydien, encore un ton; et du lydien au mixolydien un semi-ton : ce qui fait l'étendue d'une septième, en cet ordre :

1........ *fa*........... mixolydien.
2........ *mi*.......... lydien.
3........ *ré*........... phrygien.
4........ *ut*........... dorien.
5........ *si*........... hypolydien.
6........ *la*........... hypophrygien.
7........ *sol*.......... hypodorien.

Ptolomée retranchoit tous les autres *modes*, prétendant qu'on n'en pouvoit placer un plus grand nombre dans le système diatonique d'une octave, toutes les cordes qui la composoient se trouvant employées. Ce sont ces sept *modes* de Ptolomée, qui, en y joignant l'hypomixolydien, ajouté, dit-on, par l'Arétin, font aujourd'hui les huit tons du plainchant. (Voy. *Tons de l'Église*.)

Telle est la notion la plus claire qu'on peut tirer des tons ou *modes* de l'ancienne musique, en tant qu'on les regardoit comme ne différant entre eux que du grave à l'aigu; mais ils avoient encore d'autres différences qui les caractérisoient plus particulièrement, quant à l'expression : elles se tiroient du genre de poésie qu'on mettoit en musique, de l'espèce d'instrument qui devoit l'accompagner, du rhythme ou de la cadence qu'on y observoit, de l'usage où étoient certains chants

parmi certains peuples, et d'où sont venus originairement les noms des principaux *modes*, le dorien, le phrygien, le lydien, l'ionien, l'éolien.

Il y avoit encore d'autres sortes de *modes* qu'on auroit pu mieux appeler *styles* ou *genres* de composition; tels étoient le *mode* tragique destiné pour le théâtre, le *mode* nomique consacré à Apollon, le dithyrambique à Bacchus, etc. (Voy. *Style* et *Mélopée*.)

Dans nos anciennes musiques, on appeloit aussi *modes*, par rapport à la mesure ou au temps, certaines manières de fixer la valeur relative de toutes les notes par un signe général : le *mode* étoit à peu près alors ce qu'est aujourd'hui la mesure; il se marquoit de même après la clef, d'abord par des cercles ou demi-cercles ponctués ou sans points, suivis des chiffres 2 ou 3 différemment combinés; à quoi l'on ajouta ou substitua dans la suite des lignes perpendiculaires, différentes, selon le *mode*, en nombre et en longueur, et c'est de cet antique usage que nous est resté celui du C et du C barré. (Voy. *Prolation*.)

Il y avoit en ce sens deux sortes de *modes* : le majeur, qui se rapportoit à notre maxime; et le mineur, qui étoit pour la longue : l'un et l'autre se divisoit en parfait et imparfait.

Le mode majeur parfait se marquoit avec trois lignes ou bâtons qui remplissoient chacun trois espaces de la portée, et trois autres qui n'en remplissoient que deux, sous ce mode, la maxime valoit trois longues. (Voy. pl. IV, fig. 2.)

Le *mode* majeur imparfait étoit marqué par deux lignes qui traversoient chacune trois espaces, et deux autres qui n'en traversoient que deux, et alors la maxime ne valoit que deux longues. (Fig. 3.)

Le *mode* mineur parfait étoit marqué par une seule ligne qui traversoit trois espaces, et la longue valoit trois brèves. (Fig. 4.)

Le *mode* mineur imparfait étoit marqué par une ligne qui ne traversoit que deux espaces, et la longue n'y valoit que deux brèves. (Fig. 5.)

L'abbé Brossard a mêlé mal à propos les cercles et demi-cercles avec les figures de ces *modes*. Ces signes réunis n'avoient jamais lieu dans les *modes* simples, mais seulement quand les mesures étoient doubles ou conjointes.

Tout cela n'est plus en usage depuis longtemps; mais il faut nécessairement entendre ces signes pour savoir déchiffrer les anciennes musiques : en quoi les plus savans musiciens sont souvent fort embarrassés.

Modéré, *adj*. Ce mot indique un mouvement moyen entre le lent et le gai; il répond à l'italien *andante*. (Voy. *Andante*.)

Modulation, *s. f*. C'est proprement la manière d'établir et traiter le mode; mais ce mot se prend plus communément aujourd'hui pour l'art de conduire l'harmonie et le chant successivement dans plusieurs modes d'une manière agréable à l'oreille et conforme aux règles.

Si le mode est produit par l'harmonie, c'est d'elle aussi que naissent les lois de la *modulation*. Ces lois sont simples à concevoir, mais difficiles à bien observer. Voici en quoi elles consistent.

Pour bien moduler dans un même ton, il faut : 1° en parcourir tous les sons avec un beau chant, en rebattant plus souvent les cordes essentielles et s'y appuyant davantage, c'est-à-dire que l'accord sensible et l'accord de la tonique doivent s'y remontrer fréquemment, mais sous différentes faces et par différentes routes, pour prévenir la monotonie; 2° n'établir de cadences ou de repos que sur ces deux accords, ou tout au plus sur celui de la sous-dominante; 3° enfin n'altérer jamais aucun des sons du mode; car on ne peut, sans le quitter, faire entendre un dièse ou un bémol qui ne lui appartienne pas, ou en retrancher quelqu'un qui lui appartienne.

Mais, pour passer d'un ton à un autre, il faut consulter l'analogie, avoir égard au rapport des toniques et à la quantité des cordes communes aux deux tons.

Partons d'abord du mode majeur : soit que l'on considère la quinte de la tonique comme ayant avec elle le plus simple de tous les rapports après celui de l'octave, soit qu'on la considère comme le premier des sons qui entrent dans la résonnance de cette même tonique, on trouvera toujours que cette quinte, qui est la dominante du ton, est la corde sur laquelle on peut établir la modulation la plus analogue à celle du ton principal.

Cette dominante, qui faisoit partie de l'accord parfait de cette première tonique, fait aussi partie du sien propre, dont elle est le son fondamental. Il y a donc liaison entre ces deux accords. De plus, cette même dominante portant, ainsi que la tonique, un accord parfait majeur par le principe de la résonnance, ces deux accords ne diffèrent entre eux que par la dissonance, qui, de la tonique passant à la dominante, est la sixte ajoutée, et, de la dominante repassant à la tonique, est la septième. Or ces deux accords, ainsi distingués par la dissonance qui convient à chacun, forment, par les sons qui les composent rangés en ordre, précisément l'octave ou échelle diatonique que nous appelons gamme, laquelle détermine le ton.

Cette même gamme de la tonique forme, altérée seulement par un dièse, la gamme du ton de la dominante : ce qui montre la grande analogie de ces deux tons, et donne la facilité de passer de l'un à l'autre au moyen d'une seule altération. Le ton de la dominante est donc le premier qui se présente après celui de la tonique dans l'ordre des *modulations*.

La même simplicité de rapport que nous trouvons entre une tonique et sa dominante se trouve aussi entre la même tonique et sa sous-dominante; car la quinte que la dominante fait à l'aigu avec cette tonique, la sous-dominante la fait au grave : mais cette sous-dominante n'est quinte de la tonique que par renversement; elle est directement quarte en plaçant cette tonique au grave, comme elle doit être : ce qui établit la gradation des rapports : car en ce sens la quarte, dont le rapport est de 3 à 4, suit immédiatement la quinte, dont le rapport est de 2 à 3. Que si cette sous-dominante n'entre pas de même dans l'accord de la tonique, en revanche la tonique entre dans le sien. Car soit *ut mi sol* l'accord de la tonique, celui de la sous-dominante sera *fa la*

*ut;* ainsi c'est l'*ut* qui fait ici liaison, et les deux autres sons de ce nouvel accord sont précisément les deux dissonances des précédens. D'ailleurs il ne faut pas altérer plus de sons pour ce nouveau ton que pour celui de la dominante; ce sont dans l'une et dans l'autre toutes les mêmes cordes du ton principal, à un près. Donnez un bémol à la note sensible *si*, et toutes les notes du ton d'*ut* serviront à celui de *fa*. Le ton de la sous-dominante n'est donc guère moins analogue au ton principal que celui de la dominante.

On doit remarquer encore qu'après s'être servi de la première *modulation* pour passer d'un ton principal *ut* à celui de sa dominante *sol*, on est obligé d'employer la seconde pour revenir au ton principal : car si *sol* est dominante du ton d'*ut*, *ut* est sous-dominante du ton de *sol;* ainsi l'une de ces *modulations* n'est pas moins nécessaire que l'autre.

Le troisième son qui entre dans l'accord de la tonique est celui de sa tierce ou médiante, et c'est aussi le plus simple des rapports après les deux précédens $\frac{1\,3\,4}{3\,4\,5}$. Voilà donc une nouvelle *modulation* qui se présente, et d'autant plus analogue que deux des sons de la tonique principale entrent aussi dans l'accord mineur de sa médiante; car le premier accord étant *ut mi sol*, celui-ci sera *mi sol si*, où l'on voit que *mi* et *sol* sont communs.

Mais ce qui éloigne un peu cette *modulation*, c'est la quantité de sons qu'il y faut altérer, même pour le mode mineur, qui convient le mieux à ce *mi*. J'ai donné ci devant la formule de l'échelle pour les deux modes : or, appliquant cette formule à *mi* mode mineur, on n'y trouve à la vérité que le quatrième son *fa* altéré par un dièse en descendant; mais, en montant, on en trouve encore deux autres, savoir, la principale tonique *ut*, et sa seconde note *ré*, qui devient ici note sensible : il est certain que l'altération de tant de sons, et surtout de la tonique, éloigne le mode et affoiblit l'analogie.

Si l'on renverse la tierce comme on a renversé la quinte, et qu'on prenne cette tierce au-dessous de la tonique sur la sixième note *la*, qu'on devroit appeler aussi sous-médiante ou médiante en dessous, on formera sur ce *la* une *modulation* plus analogue au ton principal que n'étoit celle de *mi;* car l'accord parfait de cette sous-médiante étant *la ut mi*, on y retrouve, comme dans celui de la médiante, deux des sons qui entrent dans l'accord de la tonique, savoir *ut* et *mi;* et de plus, l'échelle de ce nouveau ton étant composée, du moins en descendant, des mêmes sons que celle du ton principal, et n'ayant que deux sons altérés en montant, c'est-à-dire un de moins que l'échelle de la médiante, il s'ensuit que la *modulation* de la sixième note est préférable à celle de cette médiante, d'autant plus que la tonique principale y fait une des cordes essentielles du mode, ce qui est plus propre à rapprocher l'idée de la *modulation*. Le *mi* peut venir ensuite.

Voilà donc quatre cordes, *mi fa sol la*, sur chacune desquelles on peut moduler en sortant du ton majeur d'*ut*. Restent le *ré* et le *si*, les deux harmoniques de la dominante. Ce dernier, comme note sensible, ne peut devenir tonique par aucune bonne *modulation*, du moins im-

médiatement : ce seroit appliquer brusquement au même son des idées trop opposées, et lui donner une harmonie trop éloignée de la principale. Pour la seconde note *ré*, on peut encore, à la faveur d'une marche consonnante de la basse fondamentale, y moduler en tierce mineure, pourvu qu'on n'y reste qu'un instant, afin qu'on n'ait pas le temps d'oublier la *modulation* de l'*ut*, qui lui-même y est altéré; autrement il faudroit, au lieu de revenir immédiatement en *ut*, passer par d'autres tons intermédiaires, où il seroit dangereux de s'égarer.

En suivant les mêmes analogies, on modulera dans l'ordre suivant, pour sortir d'un ton mineur; la médiante premièrement, ensuite la dominante, la sous-dominante et la sous-médiante ou sixième note. Le mode de chacun de ces tons accessoires est déterminé par sa médiante prise dans l'échelle du ton principal. Par exemple, sortant d'un ton majeur *ut* pour moduler sur sa médiante, on fait mineur le mode de cette médiante, parce que la dominante *sol* du ton principal fait tierce mineure sur cette médiante *mi* : au contraire, sortant d'un ton mineur *la*, on module sur sa médiante *ut* en mode majeur, parce que la dominante *mi*, du ton d'où l'on sort, fait tierce majeure sur la tonique de celui où l'on entre, etc.

Ces règles, renfermées dans une formule générale, sont que les modes de la dominante et de la sous-dominante soient semblables à celui de la tonique, et que la médiante et la sixième note portent le mode opposé. Il faut remarquer cependant qu'en vertu du droit qu'on a de passer du majeur au mineur, et réciproquement, dans un même ton, on peut aussi changer l'ordre du mode d'un ton à l'autre; mais, en s'éloignant ainsi de la *modulation* naturelle, il faut songer au retour; car c'est une règle générale que tout morceau de musique doit finir dans le ton par lequel il a commencé.

J'ai rassemblé dans deux exemples fort courts tous les tons dans lesquels on peut passer immédiatement; le premier, en sortant du mode majeur, et l'autre, en sortant du mode mineur. Chaque note indique une *modulation*, et la valeur des notes dans chaque exemple indique aussi la durée relative convenable à chacun de ces modes, selon son rapport avec le ton principal. (Voy. pl. V. fig. 1 et 2.)

Ces *modulations* immédiates fournissent les moyens de passer par les mêmes règles dans des tons plus éloignés et de revenir ensuite au ton principal, qu'il ne faut jamais perdre de vue. Mais il ne suffit pas de connoître les routes qu'on doit suivre : il faut savoir aussi comment y entrer. Voici le sommaire des préceptes qu'on peut donner en cette partie.

Dans la mélodie, il ne faut, pour annoncer la *modulation* qu'on a choisie, que faire entendre les altérations qu'elle produit dans les sons du ton d'où l'on sort, pour les rendre propres au ton où l'on entre. Est-on en *ut* majeur, il ne faut que sonner un *la* dièse pour annoncer le ton de la dominante, ou un *si* bémol pour annoncer le ton de la sous-dominante. Parcourez ensuite les cordes essentielles du ton où vous entrez, s'il est bien choisi, votre *modulation* sera toujours bonne et régulière.

Dans l'harmonie, il y a un peu plus de difficulté; car, comme il faut que le changement de ton se fasse en même temps dans toutes les parties, on doit prendre garde à l'harmonie et au chant, pour éviter de suivre à la fois deux différentes *modulations*. Huygens a fort bien remarqué que la proscription des deux quintes consécutives a cette règle pour principe; en effet on ne peut guère former entre deux parties plusieurs quintes justes de suite sans moduler en deux tons différens.

Pour annoncer un ton, plusieurs prétendent qu'il suffit de former l'accord parfait de sa tonique, et cela est indispensable pour donner le mode; mais il est certain que le ton ne peut être bien déterminé que par l'accord sensible ou dominant : il faut donc faire entendre cet accord en commençant la nouvelle *modulation*. La bonne règle seroit que la septième ou dissonance mineure y fût toujours préparée, au moins la première fois qu'on la fait entendre; mais cette règle n'est pas praticable dans toutes les *modulations* permises; et pourvu que la basse fondamentale marche par intervalles consonnans, qu'on observe la liaison harmonique, l'analogie du mode, et qu'on évite les fausses relations, la *modulation* est toujours bonne. Les compositeurs donnent pour une autre règle de ne changer de ton qu'après une cadence parfaite; mais cette règle est inutile, et personne ne s'y assujettit.

Toutes les manières possibles de passer d'un ton dans un autre se réduisent à cinq pour le mode majeur, et à quatre pour le mode mineur, lesquelles on trouvera énoncées par une basse fondamentale pour chaque *modulation* dans la planche V (fig. 3). S'il y a quelque autre *modulation* qui ne revienne à aucune de ces neuf, à moins que cette *modulation* ne soit enharmonique, elle est mauvaise infailliblement. (Voy. *Enharmonique*.)

MODULER, *v. n.* C'est composer ou préluder, soit par écrit, soit sur un instrument, soit avec la voix, en suivant les règles de la *modulation*. (Voy. *Modulation*.)

MŒURS, *s. f.* Partie considérable de la musique des Grecs, appelée par eux *hermosmenon*, laquelle consistoit à connoître et choisir le bienséant en chaque genre, et ne leur permettoit pas de donner à chaque sentiment, à chaque objet, à chaque caractère, toutes les formes dont il étoit susceptible; mais les obligeoit de se borner à ce qui étoit convenable au sujet, à l'occasion, aux personnes, aux circonstances. Les *mœurs* consistoient encore à tellement accorder et proportionner dans une pièce toutes les parties de la musique, le mode, le temps, le rhythme, la mélodie, et même les changemens, qu'on sentît dans le tout une certaine conformité qui n'y laissât point de disparate, et le rendît parfaitement un. Cette seule partie, dont l'idée n'est pas même connue dans notre musique, montre à quel point de perfection devoit être porté un art où l'on avoit réduit en règles ce qui est honnête, convenable et bienséant.

MOINDRE, *adj.* Voy. *Minime*.

MOL, *adj.* Épithète que donnent Aristoxène et Ptolomée à une espèce

du genre diatonique et à une espèce du genre chromatique dont j'ai parlé au mot *Genre*.

Pour la musique moderne, le mot *mol* n'y est employé que dans la composition du mot *bémol* ou B *mol*, par opposition au mot *bécarre*, qui jadis s'appeloit aussi B *dur*.

Zarlin cependant appelle diatonique *mol* une espèce du genre diatonique dont j'ai parlé ci-devant. (Voy. *Diatonique*.)

Monocorde, *s. f.* Instrument ayant une seule corde qu'on divise à volonté par des chevalets mobiles, lequel sert à trouver les rapports des intervalles et toutes les divisions du canon harmonique. Comme la partie des instrumens n'entre point dans mon plan, je ne parlerai pas plus longtemps de celui-ci.

Monodie, *s. f.* Chant à voix seule, par opposition à ce que les anciens appeloient *chorodies*, ou musiques exécutées par le chœur.

Monologue, *s. m.* Scène d'opéra où l'acteur est seul et ne parle qu'avec lui-même. C'est dans les *monologues* que se déploient toutes les forces de la musique, le musicien pouvant s'y livrer à toute l'ardeur de son génie sans être gêné dans la longueur de ses morceaux par la présence d'un interlocuteur. Ces récitatifs obligés, qui font un si grand effet dans les opéras italiens, n'ont lieu que dans les *monologues*.

Monotonie, *s. f.* C'est, au propre, une psalmodie ou un chant qui marche toujours sur le même ton; mais ce mot ne s'emploie guère que dans le figuré.

Monter, *v. n.* C'est faire succéder les sons du bas en haut, c'est-à-dire du grave à l'aigu. Cela se présente à l'œil par notre manière de noter.

Motif, *s. m.* Ce mot, francisé de l'italien *motivo*, n'est guère employé dans le sens technique que par les compositeurs; il signifie l'idée primitive et principale sur laquelle le compositeur détermine son sujet et arrange son dessin : c'est le *motif* qui, pour ainsi dire, lui met la plume à la main pour jeter sur le papier telle chose et non pas telle autre. Dans ce sens, le *motif* principal doit être toujours présent à l'esprit du compositeur, et il doit faire en sorte qu'il le soit aussi toujours à l'esprit des auditeurs. On dit qu'un auteur bat la campagne lorsqu'il perd son *motif* de vue, et qu'il coud des accords ou des chants qu'aucun sens commun n'unit entre eux.

Outre ce *motif*, qui n'est que l'idée principale de la pièce, il y a des *motifs* particuliers qui sont les idées déterminantes de la modulation, des entrelacemens, des textures harmoniques; et sur ces idées, que l'on pressent dans l'exécution, l'on juge si l'auteur a bien suivi ces *motifs*, ou s'il a pris le change, comme il arrive souvent à ceux qui procèdent note après note, et qui manquent de savoir ou d'invention. C'est dans cette acception qu'on dit *motif* de fugue, *motif* de cadence, *motif* de changement de mode, etc.

Mottet, *s. m.* Ce mot signifioit anciennement une composition fort recherchée, enrichie de toutes les beautés de l'art, et cela sur une période fort courte : d'où lui vient, selon quelques-uns, le nom de *mottet* comme si ce n'étoit qu'un mot,

Aujourd'hui l'on donne le nom de *mottet* à toute pièce de musique faite sur des paroles latines à l'usage de l'Église romaine, comme psaumes, hymnes, antiennes, répons, etc. Et tout cela s'appelle en général musique latine.

Les François réussissent mieux dans ce genre de musique que dans la françoise, la langue étant moins défavorable; mais ils y recherchent trop de travail, et, comme le leur a reproché l'abbé Dubos, ils jouent trop sur le mot. En général la musique latine n'a pas assez de gravité pour l'usage auquel elle est destinée; on n'y doit point rechercher l'imitation, comme dans la musique théâtrale; les chants sacrés ne doivent point représenter le tumulte des passions humaines, mais seulement la majesté de celui à qui ils s'adressent, et l'égalité d'âme de ceux qui les prononcent. Quoi que puissent dire les paroles, toute autre expression dans le chant est un contre-sens. Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété, mais je dis aucun goût, pour préférer dans les églises la musique au plain-chant.

Les musiciens du XIIIᵉ et du XIVᵉ siècle donnoient le nom de *mottetus* à la partie que nous nommons aujourd'hui *haute-contre*. Ce nom et d'autres aussi étranges causent souvent bien de l'embarras à ceux qui s'appliquent à déchiffrer les anciens manuscrits de musique, laquelle ne s'écrivoit pas en partition comme à présent.

MOUVEMENT, *s. m.* Degré de vitesse ou de lenteur que donne à la mesure le caractère de la pièce qu'on exécute. Chaque espèce de mesure a un *mouvement* qui lui est le plus propre, et qu'on désigne en italien par ces mots, *tempo giusto*. Mais outre celui-là il y a cinq principales modifications de *mouvement* qui, dans l'ordre du lent au vite, s'expriment par les mots *largo*, *adagio*, *andante*, *allegro*, *presto;* et ces mots se rendent en françois par les suivans, *lent*, *modéré*, *gracieux*, *gai*, *vite*. Il faut cependant observer que, le *mouvement* ayant toujours beaucoup moins de précision dans la musique françoise, les mots qui le désignent y ont un sens beaucoup plus vague que dans la musique italienne.

Chacun de ces degrés se subdivise et se modifie encore en d'autres, dans lesquels il faut distinguer ceux qui n'indiquent que le degré de vitesse ou de lenteur, comme *larghetto*, *andantino*, *allegretto*, *prestissimo;* et ceux qui marquent de plus le caractère et l'expression de l'air, comme *agitato*, *vivace*, *gustoso*, *con brio*, etc. Les premiers peuvent être saisis et rendus par tous les musiciens, mais il n'y a que ceux qui ont du sentiment et du goût qui sentent et rendent les autres.

Quoique généralement les *mouvemens* lents conviennent aux passions tristes, et les *mouvemens* animés aux passions gaies, il y a pourtant souvent des modifications par lesquelles une passion parle sur le ton d'une autre : il est vrai toutefois que la gaieté ne s'exprime guère avec lenteur; mais souvent les douleurs les plus vives ont le langage le plus emporté.

*Mouvement* est encore la marche ou le progrès des sons du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave : ainsi quand on dit qu'il faut, autant

[illegible]ut, faire marcher la basse et le dessus par *mouvemens con*-[illegible] cela signifie que l'une des parties doit monter tandis que l'autre descend. *Mouvement semblable*, c'est quand les deux parties marchent en même sens. Quelques-uns appellent *mouvement oblique* celui où l'une des parties reste en place tandis que l'autre monte ou descend.

Le savant Jérôme Mei, à l'imitation d'Aristoxène, distingue généralement dans la voix humaine deux sortes de *mouvement :* savoir, celui de la voix parlante, qu'il appelle *mouvement continu*, et qui ne se fixe qu'au moment qu'on se tait; et celui de la voix chantante, qui marche par intervalles déterminés, et qu'il appelle *mouvement diastématique* ou *intervallatif*.

Muances. *s. f.* On appelle ainsi les diverses manières d'appliquer aux notes les syllabes de la gamme selon les diverses positions des deux semi-tons de l'octave, et selon les différentes routes pour y arriver. Comme l'Arétin n'inventa que six de ces syllabes, et qu'il y a sept notes à nommer dans une octave, il falloit nécessairement répéter le nom de quelque note; et cela fit qu'on nomma toujours *mi fa* ou *fa la* les deux notes entre lesquelles se trouvoit un des semi-tons. Ces noms déterminoient en même temps ceux des notes les plus voisines, soit en montant, soit en descendant. Or, comme les deux semi-tons sont sujets à changer de place dans la modulation, et qu'il y a dans la musique une multitude de manières différentes de leur appliquer les six mêmes syllabes, ces manières s'appeloient *muances*, parce que les mêmes notes y changeoient incessamment de noms. (Voy. *Gamme*.)

Dans le siècle dernier on ajouta en France la syllabe *si* aux six premières de la gamme de l'Arétin. Par ce moyen, la septième note de l'échelle se trouvant nommée, les *muances* devinrent inutiles et furent proscrites de la musique françoise; mais chez toutes les autres nations, où, selon l'esprit du métier, les musiciens prennent toujours leur vieille routine pour la perfection de l'art, on n'a point adopté le *si :* et il y a apparence qu'en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre, les *muances* serviront longtemps encore à la désolation des commençans.

*Muances*, dans la musique ancienne. Voy. *Mutations*.

Musette, *s. f.* Sorte d'air convenable à l'instrument de ce nom, dont la mesure est à deux ou trois temps, le caractère naïf et doux, le mouvement un peu lent, portant une basse pour l'ordinaire, en tenue ou point d'orgue, telle que la peut faire une *musette*, et qu'on appelle à cause de cela *basse de musette*. Sur ces airs on forme des danses d'un caractère convenable, et qui portent aussi le nom de *musettes*.

Musical, *adj.* Appartenant à la musique. (Voy. *Musique*.)

Musicalement, *adv.* D'une manière musicale, dans les règles de la musique. (Voy. *Musique*.)

Musicien, *s. m.* Ce nom se donne également à celui qui compose la musique et à celui qui l'exécute. Le premier s'appelle aussi *compositeur*. (Voy. ce mot.)

Les anciens musiciens étoient des poëtes, des philosophes, des orateurs du premier ordre : tels étoient Orphée, Terpandre, Stésichore, etc. Aussi Boëce ne veut-il pas honorer du nom de *musicien* celui qui pratique seulement la musique par le ministère servile des doigts et de la voix, mais celui qui possède cette science par le raisonnement et la spéculation : et il semble de plus que, pour s'élever aux grandes expressions de la musique oratoire et imitative, il faudroit avoir fait une étude particulière des passions humaines et du langage de la nature. Cependant les *musiciens* de nos jours, bornés pour la plupart à la pratique des notes et de quelques tours de chant, ne seront guère offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands philosophes.

Musique, *s. f.* Art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille. Cet art devient une science, et même très-profonde, quand on veut trouver les principes de ces combinaisons et les raisons des affections qu'elles nous causent. Aristide Quintilien définit la *musique* l'art du beau et de la décence dans les voix et dans les mouvemens. Il n'est pas étonnant qu'avec des définitions si vagues et si générales les anciens aient donné une étendue prodigieuse à l'art qu'ils définissoient ainsi.

On suppose communément que le mot de *musique* vient de *musa*, parce qu'on croit que les Muses ont inventé cet art : mais Kircher, d'après Diodore, fait venir ce nom d'un mot égyptien, prétendant que c'est en Égypte que la *musique* a commencé à se rétablir après le déluge, et qu'on en reçut la première idée du son que rendoient les roseaux qui croissent sur les bords du Nil, quand le vent souffloit dans leurs tuyaux. Quoi qu'il en soit de l'étymologie du nom, l'origine de l'art est certainement plus près de l'homme, et si la parole n'a pas commencé par du chant, il est sûr au moins qu'on chan e partout où l'on parle.

La *musique* se divise naturellement en *musique théorique* ou *spéculative*, et en *musique pratique*.

La *musique* spéculative est, si l'on peut parler ainsi, la connoissance de la matière musicale, c'est-à-dire des différens rapports du grave à l'aigu, du vite au lent, de l'aigre au doux, du fort au faible, dont les sons sont susceptibles; rapports qui, comprenant toutes les combinaisons possibles de la *musique* et des sons, semblent comprendre aussi toutes les causes des impressions que peut faire leur succession sur l'oreille et sur l'âme.

La *musique* pratique est l'art d'appliquer et mettre en usage les principes de la spéculative, c'est-à-dire de conduire et disposer les sons par rapport à la consonnance, à la durée, à la succession, de telle sorte que le tout produise sur l'oreille l'effet qu'on s'est proposé; c'est cet art qu'on appelle *composition*. (Voy. ce mot.) A l'égard de la production actuelle des sons par les voix ou par les instrumens, qu'on appelle *exécution*, c'est la partie purement mécanique et opérative, qui, supposant seulement la faculté d'entonner juste les intervalles, de marquer juste les durées, de donner aux sons le degré prescrit

dans le ton et la valeur prescrite dans le temps, ne demande en rigueur d'autre connoissance que celle des caractères de la *musique*, et l'habitude de les exprimer.

La *musique* spéculative se divise en deux parties; savoir, la connoissance du rapport des sons ou de leurs intervalles, et celle de leurs durées relatives, c'est-à-dire de la mesure et du temps.

La première est proprement celle que les anciens ont appelée *musique harmonique :* elle enseigne en quoi consiste la nature du chant, et marque ce qui est consonnant, dissonant, agréable ou déplaisant dans la modulation; elle fait connoître, en un mot, les diverses manières dont les sons affectent l'oreille par leur timbre, par leur force, par leurs intervalles, ce qui s'applique également à leur accord et à leur succession.

La seconde a été appelée *rhythmique*, parce qu'elle traite des sons eu égard au temps et à la quantité : elle contient l'explication du *rhythme*, du *mètre*, des mesures longues et courtes, vives et lentes, des temps et des diverses parties dans lesquelles on les divise pour y appliquer la succession des sons.

La *musique pratique* se divise aussi en deux parties, qui répondent aux deux précédentes.

Celle qui répond à la *musique harmonique*, et que les anciens appeloient *mélopée*, contient les règles pour combiner et varier les intervalles consonnans et dissonans d'une manière agréable et harmonieuse. (Voy. *Mélopée*.)

La seconde, qui répond à la *musique rhythmique*, et qu'ils appeloient *rhythmopée*, contient les règles pour l'application des temps, des pieds, des mesures, en un mot, pour la pratique du rhythme. (Voy. *Rhythme*.)

Porphyre donne une autre division de la *musique*, en tant qu'elle a pour objet le mouvement muet ou sonore; et, sans la distinguer en spéculative et pratique, il y trouve les six parties suivantes : la *rhythmique*, pour les mouvemens de la danse; la *métrique* pour la cadence et le nombre des vers; l'*organique*, pour la pratique des instrumens; la *poétique*, pour les tons et l'accent de la poésie : l'*hypocritique*, pour les attitudes des pantomimes; et l'*harmonique*, pour le chant.

La *musique* se divise aujourd'hui plus simplement en *mélodie* et en *harmonie;* car la rhythmique n'est plus rien pour nous, et la métrique est très-peu de chose, attendu que nos vers dans le chant prennent presque uniquement leur mesure de la *musique* et perdent le peu qu'ils en ont par eux-mêmes.

Par la mélodie on dirige la succession des sons de manière à produire des chants agréables. (Voy. *Mélodie*, *Chant*, *Modulation*.)

L'harmonie consiste à unir à chacun des sons d'une succession régulière deux ou plusieurs autres sons qui, frappant l'oreille en même temps, la flattent par leur concours. (Voy. *Harmonie*.)

On pourroit et l'on devroit peut-être encore diviser la *musique* en *naturelle* et *imitative*. La première, bornée au seul physique des sons

et n'agissant que sur le sens, ne porte point ses impressions jusqu'au cœur, et ne peut donner que des sensations plus ou moins agréables : telle est la *musique* des chansons, des hymnes, des cantiques, de tous les chants qui ne sont que des combinaisons de sons mélodieux, et en général toute musique qui n'est qu'harmonieuse.

La seconde, par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentimens propres à l'émouvoir. Cette *musique* vraiment lyrique et théâtrale étoit celle des anciens poëmes, et c'est de nos jours celle qu'on s'efforce d'appliquer aux drames qu'on exécute en chant sur nos théâtres. Ce n'est que dans cette *musique*, et non dans l'harmonique ou naturelle, qu'on doit chercher la raison des effets prodigieux qu'elle a produits autrefois. Tant qu'on cherchera des effets moraux dans le seul physique des sons, on ne les y trouvera point et l'on raisonnera sans s'entendre.

Les anciens écrivains diffèrent beaucoup entre eux sur la nature, l'objet, l'étendue et les parties de la *musique*. En général ils donnoient à ce mot un sens beaucoup plus étendu que celui qui lui reste aujourd'hui : non-seulement sous le nom de *musique* ils comprenoient, comme on vient de le voir, la danse, le geste, la poésie, mais même la collection de toutes les sciences. Hermès définit la *musique* la connoissance de l'ordre de toutes choses; c'étoit aussi la doctrine de l'école de Pythagore et de celle de Platon, qui enseignoient que tout dans l'univers étoit *musique*. Selon Hésychius, les Athéniens donnoient à tous les arts le nom de *musique ;* et tout cela n'est plus étonnant depuis qu'un musicien moderne a trouvé dans la *musique* le principe de tous les rapports et le fondement de toutes les sciences.

De là toutes ces *musiques* sublimes dont nous parlent les philosophes; *musique* divine, *musique* des hommes, *musique* céleste, *musique* terrestre, *musique* active, *musique* contemplative, *musique* énonciative, intellective, oratoire, etc.

C'est sous ces vastes idées qu'il faut entendre plusieurs passages des anciens sur la *musique*, qui seroient inintelligibles dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot.

Il paroît que la *musique* a été l'un des premiers arts : on le trouve mêlé parmi les plus anciens monumens du genre humain. Il est très-vraisemblable aussi que la *musique* vocale a été trouvée avant l'instrumentale, si même il y a jamais eu parmi les anciens une *musique* vraiment instrumentale, c'est-à-dire faite uniquement pour les instrumens. Non-seulement les hommes, avant d'avoir trouvé aucun instrument, ont dû faire des observations sur les différens tons de leur voix, mais ils ont dû apprendre de bonne heure, par le concert naturel des oiseaux, à modifier leur voix et leur gosier d'une manière agréable et mélodieuse; après cela les instrumens à vent ont dû être les premiers inventés. Diodore et d'autres auteurs en attribuent l'invention à l'ob-

servation du sifflement des vents dans les roseaux ou autres tuyaux des plantes. C'est aussi le sentiment de Lucrèce :

At liquidas avium voces imitarier ore
Ante fuit multo, quam lævia carmina cantu
Concelebrare homines possent, auresque juvare;
Et Zephyri cava per calamorum sibila primum
Agrestes docuere cavas inflare cicutas.
(LUCRET., *De Nat. rer.*, lib. V.)

A l'égard des autres sortes d'instrumens, les cordes sonores sont si communes que les hommes en ont dû observer de bonne heure les différens tons; ce qui a donné naissance aux instrumens à cordes. (Voy. *Corde.*)

Les instrumens qu'on bat pour en tirer du son, comme les tambours et les timbales, doivent leur origine au bruit sourd que rendent les corps creux quand on les frappe.

Il est difficile de sortir de ces généralités pour constater quelque fait sur l'invention de la *musique* réduite en art. Sans remonter au delà du déluge, plusieurs anciens attribuent cette invention à Mercure, aussi bien que celle de la lyre; d'autres veulent que les Grecs en soient redevables à Cadmus, qui, en se sauvant de la cour du roi de Phénicie, amena en Grèce la musicienne Hermione ou Harmonie; d'où il s'ensuivroit que cet art étoit connu en Phénicie avant Cadmus. Dans un endroit du dialogue de Plutarque sur la *musique*, Lysias dit que c'est Amphion qui l'a inventée; dans un autre, Sotérique dit que c'est Apollon; dans un autre encore, il semble en faire honneur à Olympe : on ne s'accorde guère sur tout cela, et c'est ce qui n'importe pas beaucoup non plus. A ces premiers inventeurs succédèrent Chiron, Démodocus, Hermès, Orphée, qui, selon quelques-uns, inventa la lyre; après ceux-là vint Phœmius, puis Terpandre, contemporain de Lycurgue, et qui donna les règles à la *musique :* quelques personnes lui attribuent l'invention des premiers modes. Enfin l'on ajoute Thalès, et Thamiris qu'on dit avoir été l'inventeur de la *musique* instrumentale.

Ces grands musiciens vivoient la plupart avant Homère : d'autres plus modernes sont Lasus d'Hermione, Melnippides, Philoxène, Timothée, Phrynis, Épigonius, Lysandre, Simmicus, et Diodore, qui tous ont considérablement perfectionné la *musique.*

Lasus est, à ce qu'on prétend, le premier qui ait écrit sur cet art du temps de Darius Hystaspe. Epigonius inventa l'instrument de quarante cordes qui portoit son nom; Simmicus inventa aussi un instrument de trente-cinq cordes, appelé *simmicium.*

Diodore perfectionna la flûte et y ajouta de nouveaux trous, et Timothée la lyre, en y ajoutant une nouvelle corde, ce qui le fit mettre à l'amende par les Lacédémoniens.

Comme les anciens auteurs s'expliquent fort obscurément sur les inventeurs des instrumens de *musique*, ils sont aussi fort obscurs sur les instrumens mêmes : à peine en connoissons nous autre chose que les noms. (Voy. *Instrument.*)

La *musique* étoit dans la plus grande estime chez divers peuples de l'antiquité, et principalement chez les Grecs, et cette estime étoit proportionnée à la puissance et aux effets surprenans qu'ils attribuoient à cet art. Leurs auteurs ne croient pas nous en donner une trop grande idée en nous disant qu'elle étoit en usage dans le ciel, et qu'elle faisoit l'amusement principal des dieux et des âmes des bienheureux. Platon ne craint pas de dire qu'on ne peut faire de changement dans la *musique* qui n'en soit un dans la constitution de l'État, et il prétend qu'on peut assigner les sons capables de faire naître la bassesse de l'âme, l'insolence, et les vertus contraires. Aristote, qui semble n'avoir écrit sa *Politique* que pour opposer ses sentimens à ceux de Platon, est pourtant d'accord avec lui touchant la puissance de la *musique* sur les mœurs. Le judicieux Polybe nous dit que la *musique* étoit nécessaire pour adoucir les mœurs des Arcades, qui habitoient un pays où l'air est triste et froid; que ceux de Cynete, qui négligèrent la *musique*, surpassèrent en cruauté tous les Grecs, et qu'il n'y a point de ville où l'on ait tant vu de crimes. Athénée nous assure qu'autrefois toutes les lois divines et humaines, les exhortations à la vertu, la connoissance de ce qui concernoit les dieux et les héros, les vies et les actions des hommes illustres, étoient écrites en vers et chantées publiquement par des chœurs au son des instrumens; et nous voyons par nos livres sacrés que tels étoient, dès les premiers temps, les usages des Israélites. On n'avoit point trouvé de moyen plus efficace pour graver dans l'esprit des hommes les principes de la morale et l'amour de la vertu; ou plutôt tout cela n'étoit point l'effet d'un moyen prémédité, mais de la grandeur des sentimens et de l'élévation des idées, qui cherchoient, par des accens proportionnés, à se faire un langage digne d'elles.

La *musique* faisoit partie de l'étude des anciens pythagoriciens : ils s'en servoient pour exciter le cœur à des actions louables, et pour s'enflammer de l'amour de la vertu. Selon ces philosophes, notre âme n'étoit pour ainsi dire formée que d'harmonie, et ils croyoient rétablir, par le moyen de l'harmonie sensuelle, l'harmonie intellectuelle et primitive des facultés de l'âme, c'est-à-dire celle qui, selon eux, existoit en elle avant qu'elle animât nos corps, et lorsqu'elle habitoit les cieux.

La *musique* est déchue aujourd'hui de ce degré de puissance et de majesté au point de nous faire douter de la vérité des merveilles qu'elle opéroit autrefois, quoique attestées par les plus judicieux historiens et par les plus graves philosophes de l'antiquité. Cependant on retrouve dans l'histoire moderne quelques faits semblables. Si Timothée excitoit les fureurs d'Alexandre par le mode phrygien, et les calmoit par le mode lydien, une *musique* plus moderne renchérissoit encore en excitant, dit-on, dans Éric, roi de Danemark, une telle fureur qu'il tuoit ses meilleurs domestiques : sans doute ces malheureux étoient moins sensibles que leur prince à la *musique;* autrement il eût pu courir la moitié du danger. D'Aubigny rapporte une autre histoire toute pareille à celle de Timothée : il dit que, sous Henri III, le musi-

cien Claudin, jouant aux noces du duc de Joyeuse sur le mode phrygien, anima, non le roi, mais un courtisan, qui s'oublia jusqu'à mettre la main aux armes en présence de son souverain : mais le musicien se hâta de le calmer en prenant le mode hypophrygien : cela est dit avec autant d'assurance que si le musicien Claudin avoit pu savoir exactement en quoi consistoient le mode phrygien et le mode hypophrygien.

Si notre *musique* a peu de pouvoir sur les affections de l'âme, en revanche elle est capable d'agir physiquement sur les corps; témoin l'histoire de la tarentule, trop connue pour en parler ici; témoin ce chevalier gascon dont parle Boyle, lequel, au son d'une cornemuse, ne pouvoit retenir son urine; à quoi il faut ajouter ce que raconte le même auteur, de ces femmes qui fondoient en larmes lorsqu'elles entendoient un certain ton dont le reste des auditeurs n'étoit point affecté : et je connois à Paris une femme de condition, laquelle ne peut écouter quelque *musique* que ce soit sans être saisie d'un rire involontaire et convulsif. On lit aussi dans l'*Histoire de l'Académie des sciences* de Paris qu'un musicien fut guéri d'une violente fièvre par un concert qu'on fit dans sa chambre.

Les sons agissent même sur les corps inanimés, comme on le voit par le frémissement et la résonnance d'un corps sonore au son d'un autre avec lequel il est accordé dans certain rapport. Morhoff fait mention d'un certain Petter, Hollandois, qui brisoit un verre au son de sa voix. Kircher parle d'une grande pierre qui frémissoit au son d'un certain tuyau d'orgue. Le P. Mersenne parle aussi d'une sorte de carreau que le jeu d'orgue ébranloit comme auroit pu faire un tremblement de terre. Boyle ajoute que les stalles tremblent souvent au son des orgues; qu'il les a senties frémir sous sa main au son de l'orgue ou de la voix, et qu'on l'a assuré que celles qui étoient bien faites trembloient toutes à quelque ton déterminé. Tout le monde a ouï parler du fameux pilier d'une église de Reims, qui s'ébranle sensiblement au son d'une certaine cloche, tandis que les autres piliers restent immobiles; mais ce qui ravit au son l'honneur du merveilleux est que ce même pilier s'ébranle également quand on a ôté le batail de la cloche.

Tous ces exemples, dont la plupart appartiennent plus au son qu'à la *musique*, et dont la physique peut donner quelque explication, ne nous rendent point plus intelligibles ni plus croyables les effets merveilleux et presque divins que les anciens attribuent à la *musique*. Plusieurs auteurs se sont tourmentés pour tâcher d'en rendre raison : Wallis les attribue en partie à la nouveauté de l'art, et les rejette en partie sur l'exagération des auteurs; d'autres en font honneur seulement à la poésie; d'autres supposent que les Grecs, plus sensibles que nous par la constitution de leur climat ou par leur manière de vivre, pouvoient être émus de choses qui ne nous auroient nullement touchés.

M. Burette, même en adoptant tous ces faits, prétend qu'ils ne prouvent point la perfection de la *musique* qui les a produits; il n'y voit

rien que de mauvais racleurs de village n'aient pu faire, selon lui, tout aussi bien que les premiers musiciens du monde.

La plupart de ces sentimens sont fondés sur la persuasion où nous sommes de l'excellence de notre *musique*, et sur le mépris que nous avons pour celle des anciens. Mais ce mépris est-il lui-même aussi bien fondé que nous le prétendons? c'est ce qui a été examiné bien des fois, et qui, vu l'obscurité de la matière et l'insuffisance des juges, auroit grand besoin de l'être mieux. De tous ceux qui se sont mêlés jusqu'ici de cet examen, Vossius, dans son traité *de Viribus cantus et rhythmi*, paroît être celui qui a le mieux discuté la question et le plus approché de la vérité. J'ai jete là-dessus quelques idées dans un autre écrit non public encore, où mes idées seront mieux placées que dans cet ouvrage, qui n'est pas fait pour arrêter le lecteur à discuter mes opinions.

On a beaucoup souhaité de voir quelques fragmens de *musique* ancienne. Le P. Kircher et M. Burette ont travaillé là-dessus à contenter la curiosité du public : pour le mettre plus à portée de profiter de leurs soins, j'ai transcrit dans la planche X deux morceaux de *musique* grecque, traduits en note moderne par ces auteurs. Mais qui osera juger de l'ancienne musique sur de tels échantillons? Je les suppose fidèles; je veux même que ceux qui voudroient en juger connoissent suffisamment le génie et l'accent de la langue grecque : qu'ils réfléchissent qu'un Italien est un juge compétent d'un air françois, qu'un François n'entend rien du tout à la mélodie italienne; puis qu'ils comparent les temps et les lieux, et qu'ils prononcent s'ils l'osent.

Pour mettre le lecteur à portée de juger des divers accens musicaux des peuples, j'ai transcrit aussi dans la planche XXVI (fig. 1) un air chinois tiré du P. du Halde, un air persan tiré du chevalier Chardin, et deux chansons des sauvages de l'Amérique, tirées du P. Mersenne. On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de modulation avec notre musique, qui pourra faire admirer aux uns la bonté et l'universalité de nos règles, et peut-être rendre suspectes à d'autres l'intelligence ou la fidélité de ceux qui nous ont transmis ces airs.

J'ai ajouté dans la même planche (fig. 2) le célèbre *ranz des vaches*, cet air si chéri des Suisses, qu'il fut défendu, sous peine de mort, de le jouer dans leurs troupes, parce qu'il faisoit fondre en larmes, déserter ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent désir de revoir leur pays. On chercheroit en vain dans cet air les accens énergiques capables de produire de si étonnans effets : ces effets, qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet air à ceux qui l'entendent, et leur rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, et toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La *musique* alors n'agit point précisément comme *musique*, mais comme signe mémoratif. Cet air, quoique toujours le même, ne produit plus aujourd'hui les mêmes effets qu'il produisoit ci-devant sur les Suisses, parce que, ayant perdu le goût de leur première simplicité, ils ne la

regrettent plus quand on la leur rappelle : tant il est vrai que ce n'est pas dans dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des sons sur le cœur humain.

La manière dont les anciens notoient leur *musique* étoit établie sur un fondement très-simple, qui étoit le rapport des chiffres, c'est-à-dire par les lettres de leur alphabet; mais, au lieu de se borner sur cette idée à un petit nombre de caractères faciles à retenir, ils se perdirent dans des multitudes de signes différens dont ils embrouillèrent gratuitement leur *musique ;* en sorte qu'ils avoient autant de manières de noter que de genres et de modes. Boëce prit dans l'alphabet latin des caractères correspondans à ceux des Grecs : le pape Grégoire perfectionna sa méthode. En 1024, Gui d'Arezzo, bénédictin, introduisit l'usage des portées (voy. *Portée*), sur les lignes desquelles il marqua les notes en forme de points (voy. *Notes*), désignant par leur position l'élévation ou l'abaissement de la voix. Kircher cependant prétend que cette invention est antérieure à Gui; et, en effet, je n'ai pas vu dans les écrits de ce moine qu'il se l'attribue, mais il inventa la gamme, et appliqua aux notes de son hexacorde les noms tirés de l'hymne de saint Jean-Baptiste, qu'elles conservent encore aujourd'hui (voy. pl. XVII. fig. 2); enfin cet homme né pour la *musique* inventa différens instrumens appelés *polyplectra*, tels que le clavecin, l'épinette, la vielle, etc. (Voy. *Gamme.*)

Les caractères de la *musique* ont, selon l'opinion commune, reçu leur dernière augmentation considérable en 1330, temps où l'on dit que Jean de Muris, appelé mal à propos par quelques-uns *Jean de Meurs* ou *de Muria*, docteur de Paris, quoique Gesner le fasse Anglois, inventa les différentes figures des notes qui désignent la durée ou la quantité, et que nous appelons aujourd'hui rondes, blanches, noires, etc. Mais ce sentiment, bien que très-commun, me paroît peu fondé, à en juger par son traité de *musique*, intitulé *Speculum musicæ*, que j'ai eu le courage de lire presque entier pour y constater l'invention que l'on attribue à cet auteur. Au reste, ce grand musicien a eu, comme le roi des poëtes, l'honneur d'être réclamé par divers peuples; car les Italiens le prétendent aussi de leur nation, trompés apparemment par une fraude ou une erreur de Bontempi, qui le dit *Perugino* au lieu de *Parigino.*

Lasus est ou paroît être, comme il est dit ci-dessus, le premier qui ait écrit sur la *musique :* mais son ouvrage est perdu, aussi bien que plusieurs autres livres des Grecs et des Romains sur la même matière. Aristoxène, disciple d'Aristote et chef de secte en *musique*, est le plus ancien auteur qui nous reste sur cette science; après lui vient Euclide d'Alexandrie : Aristide Quintilien écrivoit après Cicéron; Alipius vient ensuite; puis Gaudentius, Nicomaque, et Bacchius.

Marc Meibomius nous a donné une belle édition de ces sept auteurs grecs, avec la traduction latine et des notes.

Plutarque a écrit un dialogue sur la *musique*. Ptolomée, célèbre mathématicien, écrivit en grec les principes de l'harmonie vers le temps de l'empereur Antonin : cet auteur garde un milieu entre les pythago-

riciens et les aristoxéniens. Longtemps après, Manuel Bryennius écrivit aussi sur le même sujet.

Parmi les Latins, Boëce a écrit du temps de Théodoric; et non loin du même temps, Martianus, Cassiodore et saint Augustin.

Les modernes sont en grand nombre; les plus connus sont Zarlin, Salinas, Valgulio, Galilée, Mei. Doni, Kircher, Mersenne, Parran, Perrault, Wallis, Descartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, Valloti; enfin M. Tartini, dont le livre est plein de profondeur, de génie, de longueurs et d'obscurité; et M. Rameau, dont les écrits ont ceci de singulier qu'ils ont fait une grande fortune sans avoir été lus de personne. Cette lecture est d'ailleurs devenue absolument superflue depuis que M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au public le système de la basse fondamentale, la seule chose utile et intelligible qu'on trouve dans les écrits de ce musicien.

Mutations ou Muances, μεταβολαί. On appeloit ainsi dans la *musique* ancienne généralement tous les passages d'un ordre ou d'un sujet de chant à un autre. Aristoxène définit la *mutation* une espèce de passion dans l'ordre de la mélodie; Bacchius, un changement de sujet, ou la transposition du semblable dans un lieu dissemblable; Aristide Quintilien, une variation dans le système proposé et dans le caractère de la voix; Martianus Capella, une transition de la voix dans un autre ordre de sons.

Toutes ces définitions, obscures et trop générales, ont besoin d'être éclaircies par les divisions; mais les auteurs ne s'accordent pas mieux sur ces divisions que sur la définition même. Cependant on recueille à peu près que toutes ces *mutations* pouvoient se réduire à cinq espèces principales : 1° *mutation* dans le genre, lorsque le chant passoit, par exemple du diatonique au chromatique ou à l'enharmonique, et réciproquement; 2° dans le système, lorsque la modulation unissoit deux tétracordes disjoints ou en séparoit deux conjoints; ce qui revient au passage du bécarre au bémol, et réciproquement; 3° dans le mode, quand on passoit, par exemple, du dorien au phrygien ou au lydien, et réciproquement, etc.; 4° dans le rhythme, quand on passoit du vite au lent, ou d'une mesure à une autre; 5° enfin dans la mélopée, lorsqu'on interrompoit un chant grave, sérieux, magnifique, par un chant enjoué, gai, impétueux, etc.

## N

Naturel, *adj.* Ce mot en musique a plusieurs sens. 1° Musique *naturelle* est celle que forme la voix humaine, par opposition à la musique artificielle qui s'exécute avec des instrumens. 2° On dit qu'un chant est *naturel* quand il est aisé, doux, gracieux, facile; qu'une harmonie est *naturelle* quand elle a peu de renversemens, de dissonances, qu'elle est produite par les cordes essentielles et *naturelles* du mode. 3° *Naturel* se dit encore de tout chant qui n'est ni forcé ni baroque, qui ne va ni trop haut ni trop bas, ni trop vite ni trop lentement. 4° Enfin la signification la plus commune de ce mot, et la seule dont l'abbé Brossard n'a point parlé, s'applique aux tons ou modes

dont les sons se tirent de la gamme ordinaire sans aucune altération : de sorte qu'un mode *naturel* est celui où l'on n'emploie ni dièse ni bémol. Dans le sens exact il n'y auroit qu'un seul ton *naturel*, qui seroit celui d'*ut* ou de *C* tierce majeure; mais on étend le nom de *naturels* à tous les tons dont les cordes essentielles, ne portant ni dièses ni bémols, permettent qu'on n'arme la clef ni de l'un ni de l'autre; tels sont les modes majeurs de *G* et de *F*, les modes mineurs d'*A* et de *D*, etc. (Voy. *Clef transposée*, *Mode*, *Transposition*.)

Les Italiens notent toujours leurs récitatifs au *naturel*, les changemens de ton y étant si fréquens, et les modulations si serrées que, de quelque manière qu'on armât la clef pour un mode, on n'épargneroit ni dièses ni bémols pour les autres, et l'on se jetteroit pour la suite de la modulation dans des confusions de signes très-embarrassantes, lorsque les notes altérées à la clef par un signe se trouveroient altérées par le signe contraire accidentellement. (Voy. *Récitatif*.)

Solfier au *naturel*. C'est solfier par les noms *naturels* des sons de la gamme ordinaire, sans égard au ton où l'on est. (Voy. *Solfier*.)

Nète, *s. f.* C'étoit, dans la musique grecque, la quatrième corde ou la plus aiguë de chacun des trois tétracordes qui suivoient les deux premiers du grave à l'aigu.

Quand le troisième tétracorde étoit conjoint avec le second, c'étoit le tétracorde synnéménon, et sa *nète* s'appeloit *nète synnéménon*.

Ce troisième tétracorde portoit le nom de diézeugménon quand il étoit disjoint ou séparé du second par l'intervalle d'un *ton*, et sa *nète* s'appeloit *nète diézeugménon*.

Enfin le quatrième tétracorde portant toujours le nom d'hyperboléon sa *nète* s'appeloit aussi toujours *nète hyperboléon*.

A l'égard des deux premiers tétracordes, comme ils étoient toujours conjoints, ils n'avoient point de *nète* ni l'un ni l'autre : la quatrième corde du premier, étant toujours la première du second, s'appeloit *hypate méson ;* et la quatrième corde du second, formant le milieu du système, s'appeloit *mèse*.

*Nète*, dit Boëce, *quasi neate*, *id est inferior ;* car les anciens, dans leurs diagrammes, mettoient en haut les sons graves, et en bas les sons aigus.

Nétoïdes. Sons aigus. (Voy. *Lepsis*.)

Neume, *s. f.* Terme de plain-chant. La *neume* est une espèce de courte récapitulation du chant d'un mode, laquelle se fait à la fin d'une antienne par une simple variété de sons et sans y joindre aucunes paroles. Les catholiques autorisent ce singulier usage sur un passage de saint Augustin, qui dit que, ne pouvant trouver des paroles dignes de plaire à Dieu, l'on fait bien de lui adresser des chants confus de jubilation : « Car à qui convient une telle jubilation sans paroles, si ce n'est à l'Être ineffable ? et comment célébrer cet Être ineffable, lorsqu'on ne peut ni se taire, ni rien trouver dans ses transports qui les exprime, si ce n'est des sons inarticulés ? »

Neuvième, *s. f.* Octave de la seconde. Cet intervalle porte le nom de *neuvième*, parce qu'il faut former neuf sons consécutifs pour arriver

diatoniquement d'un de ces deux termes à l'autre. La *neuvième* est majeure ou mineure comme la seconde dont elle est la réplique. (Voy. *Seconde.*)

Il y a un accord par supposition qui s'appelle accord de *neuvième*, pour le distinguer de l'accord de seconde, qui se prépare, s'accompagne et se sauve différemment. L'accord de *neuvième* est formé par un son mis à la basse une tierce au-dessous de l'accord de septième; ce qui fait que la septième elle-même fait *neuvième* sur ce nouveau son. La *neuvième* s'accompagne par conséquent de tierce, de quinte, et quelquefois de septième. La quatrième note du ton est généralement celle sur laquelle cet accord convient le mieux; mais on la peut placer partout dans des entrelacemens harmoniques. La basse doit toujours arriver en montant à la note qui porte *neuvième;* la partie qui fait la *neuvième* doit syncoper, et sauve cette *neuvième* comme une septième, en descendant diatoniquement d'un degré sur l'octave si la basse reste en place; ou sur la tierce, si la basse descend de tierce. (Voy. *Accord*, *Supposition*, *Syncope.*)

En mode mineur, l'accord sensible sur la médiante perd le nom d'accord de *neuvième*, et prend celui de quinte superflue. (Voy. *Quinte superflue.*)

NIGLARIEN, *adj.* Nom d'un nome ou chant d'une mélodie efféminée et molle, comme Aristophane le reproche à Philoxène son auteur.

NOËLS. Sortes d'airs destinés à certains cantiques que le peuple chante aux fêtes de Noël. Les airs de *noëls* doivent avoir un caractère champêtre et pastoral convenable à la simplicité des paroles, et à celle des bergers qu'on suppose les avoir chantés en allant rendre hommage à l'enfant Jésus dans la crèche.

NŒUDS. On appelle *nœuds* les points fixes dans lesquels une corde sonore mise en vibration se divise en aliquotes vibrantes qui rendent un autre son que celui de la corde entière. Par exemple, si de deux cordes, dont l'une sera triple de l'autre, on fait sonner la plus petite, la grande répondra, non par le son qu'elle a comme corde entière, mais par l'unisson de la plus petite, parce qu'alors cette grande corde, au lieu de vibrer dans sa totalité, se divise, et ne vibre que par chacun de ses tiers. Les points immobiles qui sont les divisions et qui tiennent en quelque sorte lieu de chevalets, sont ce que M. Sauveur a nommé les *nœuds*, et il a nommé *ventres* les points milieux de chaque aliquote où la vibration est la plus grande, et où la corde s'écarte le plus de la ligne de repos.

Si, au lieu de faire sonner une autre corde plus petite, on divise la grande au point d'une de ses aliquotes par un obstacle léger qui la gêne sans l'assujettir, le même cas arrivera encore en faisant sonner une des deux parties; car alors les deux résonneront à l'unisson de la petite, et l'on verra les mêmes *nœuds* et les mêmes *ventres* que ci-devant.

Si la petite partie n'est pas aliquote immédiate de la grande, mais qu'elles aient seulement une aliquote commune, alors elles se diviseront toutes deux selon cette aliquote commune, et l'on verra des *nœuds* et des *ventres*, même dans la petite partie.

Si les deux parties sont incommensurables, c'est-à-dire qu'elles n'aient aucune aliquote commune, alors il n'y aura aucune résonnance, ou il n'y aura que celle de la petite partie, à moins qu'on ne frappe assez fort pour forcer l'obstacle et faire résonner la corde entière.

*M. Sauveur trouva le moyen de montrer ces ventres et ces nœuds à l'Académie d'une manière très-sensible, en mettant sur la corde des* papiers de deux couleurs, l'une aux divisions des *nœuds*, et l'autre au milieu des *ventres ;* car alors au son de l'aliquote on voyoit toujours tomber les papiers des *ventres*, et ceux des *nœuds* rester en place. (Voy. pl. XXIII, fig. 2.)

NOIRE, *s. f.* Note de musique qui se fait ainsi ou ainsi ♩ et qui vaut deux croches ou la moitié d'une blanche. Dans nos anciennes musiques, on se servoit de plusieurs sortes de *noires*, *noire* à queue, *noire* carrée, *noire* en losange. Ces deux dernières espèces sont demeurées dans le plain-chant; mais dans la musique on ne se sert plus que de la *noire* à queue. (Voy. *Valeur des notes.*)

NOME, *s. m.* Tout chant déterminé par des règles qu'il n'étoit pas permis d'enfreindre portoit chez les Grecs le nom de *nome.*

Les *nomes* empruntoient leur dénomination, 1° ou de certains peuples, *nome* éolien, *nome* lydien; 2° ou de la nature du rhythme, *nome* orthien, *nome* dactylique, *nome* trochaïque; 3° ou de leurs inventeurs, *nome* hiéracien, *nome* polymnestan; 4° ou de leurs sujets, *nome* pythien, *nome* comique; 5° ou enfin de leur mode, *nome* hypatoïde, ou grave, *nome* nétoïde, on aigu, etc.

Il y avoit des *nomes* bipartites qui se chantoient sur deux modes: il y avoit même un *nome* appelé tripartite, duquel Sacadas ou Clonas fut l'inventeur, et qui se chantoit sur trois modes, savoir, le dorien, le phrygien et le lydien. (Voy. *Chanson*, *Mode.*)

NOMION. Sorte de chanson d'amour chez les Grecs. (Voy. *Chanson.*)

NOMIQUE, *adj.* Le mode *nomique*, ou le genre de style musical qui portoit ce nom, étoit consacré, chez les Grecs, à Apollon, dieu des vers et des chansons, et l'on tâchoit d'en rendre les chants brillans et dignes du dieu auquel ils étoient consacrés. (Voy. *Mode*, *Mélopée*, *Style.*)

NOMS des notes. Voy. *Solfier.*

NOTES, *s. f.* Signes ou caractères dont on se sert pour noter, c'est-à-dire pour écrire la musique.

Les Grecs se servoient des lettres de leur alphabet pour noter leur musique. Or, comme ils avoient vingt-quatre lettres, et que leur plus grand système, qui dans un même mode n'étoit que de deux octaves, n'excédoit pas le nombre de seize sons, il sembleroit que l'alphabet devoit être plus que suffisant pour les exprimer, puisque leur musique n'étant autre chose que leur poésie notée, le rhythme étoit suffisamment déterminé par le mètre, sans qu'il fût besoin pour cela de valeurs absolues et de signes propres à la musique; car, bien que par surabondance ils eussent aussi des caractères pour marquer les divers pieds, il est certain que la musique vocale n'en avoit aucun besoin; et la mu-

sique instrumentale, n'étant qu'une musique vocale jouée par des instrumens, n'en avoit pas besoin non plus lorsque les paroles étoient écrites ou que le symphoniste les savoit par cœur.

Mais il faut remarquer, en premier lieu, que les deux mêmes sons étant tantôt à l'extrémité et tantôt au milieu du troisième tétracorde, selon le lieu où se faisoit la disjonction (voy. ce mot), on donnoit à *chacun de ces sons des noms et des signes qui marquoient ces diverses situations; secondement, que ces seize sons n'étoient pas tous les* mêmes dans les trois genres, qu'il y en avoit de communs aux trois, et de propres à chacun, et qu'il falloit, par conséquent, des *notes* pour exprimer ces différences ; troisièmement, que la musique se notoit pour les instrumens autrement que pour les voix, comme nous avons encore aujourd'hui, pour certains instrumens à cordes, une tablature qui ne ressemble en rien à celle de la musique ordinaire ; enfin que les anciens ayant jusqu'à quinze modes différens, selon le dénombrement d'Alipius (voy. *Mode*), il fallut approprier des caractères à chaque mode, comme on le voit dans les tables du même auteur. Toutes ces modifications exigeoient des multitudes de signes auxquels les vingt-quatre lettres étoient bien éloignées de suffire : de là la nécessité d'employer les mêmes lettres pour plusieurs sortes de *notes;* ce qui les obligea de donner à ces lettres différentes situations, de les accoupler, de les mutiler, de les allonger en divers sens. Par exemple la lettre *pi*, écrite de toutes ces manières, π, π, ⊏, Γ, ℸ, exprimoit cinq différentes *notes*. En combinant toutes les modifications qu'exigeoient ces diverses circonstances, on trouve jusqu'à 1620 différentes *notes ;* nombre prodigieux, qui devoit rendre l'étude de la musique de la plus grande difficulté. Aussi l'étoit-elle, selon Platon, qui veut que les jeunes gens se contentent de donner deux ou trois ans à la musique, seulement pour en apprendre les rudimens. Cependant les Grecs n'avoient pas un si grand nombre de caractères, mais la même *note* avoit quelquefois différentes significations selon les occasions ; ainsi le même caractère qui marque la proslambanomène du mode lydien marque la parhypate méson du mode hypo-iastien, l'hypate méson de l'hypophrygien, le lychanos hypaton de l'hypolydien, la parhypate hypaton de l'iastien, et l'hypate hypaton du phrygien. Quelquefois aussi la *note* change, quoique le son reste le même : comme, par exemple, la proslambanomène de l'hypophrygien, laquelle a un même signe dans les modes hyperphrygien, hyperdorien, phrygien, dorien, hypophrygien, hypodorien, et un autre même signe dans les modes lydien et hypolydien.

On trouvera (pl. II) la table des *notes* du genre diatonique dans le mode lydien, qui étoit le plus usité ; ces *notes*, ayant été préférées à celles des autres modes par Bacchius, suffisent pour entendre tous les exemples qu'il donne dans son ouvrage ; et, la musique des Grecs n'étant plus en usage, cette table suffit aussi pour désabuser le public, qui croit leur manière de noter tellement perdue que cette musique nous seroit maintenant impossible à déchiffrer. Nous la pourrions déchiffrer tout aussi exactement que les Grecs mêmes auroient pu faire ;

mais la phraser, l'accentuer, l'entendre, la juger, voilà ce qui n'est plus possible à personne et qui ne le deviendra jamais. En toute musique, ainsi qu'en toute langue, déchiffrer et lire sont deux choses très-différentes.

Les Latins, qui, à l'imitation des Grecs, notèrent aussi la musique avec les lettres de leur alphabet, retranchèrent beaucoup de cette quantité de *notes*; le genre enharmonique ayant tout à fait cessé d'être pratiqué, et plusieurs modes n'étant plus en usage, il paroît que Boëce établit l'usage de quinze lettres seulement; et Grégoire, évêque de Rome, considérant que les rapports des sons sont les mêmes dans chaque octave, réduisit encore ces quinze *notes* aux sept premières lettres de l'alphabet, que l'on répétoit en diverses formes d'une octave à l'autre.

Enfin, dans le XIe siècle, un bénédictin d'Arezzo, nommé Gui, substitua à ces lettres des points posés sur différentes lignes parallèles, à chacune desquelles une lettre servoit de clef. Dans la suite on grossit ces points; on s'avisa d'en poser aussi dans les espaces compris entre ces lignes, et l'on multiplia selon le besoin ces lignes et ces espaces. (Voy. *Portée.*) A l'égard des noms donnés aux *notes*, voy. *Solfier.*

Les *notes* n'eurent, durant un certain temps, d'autre usage que de marquer les degrés et les différences de l'intonation. Elles étoient toutes, quant à la durée, d'égale valeur, et ne recevoient à cet égard d'autres différences que celles des syllabes longues et brèves sur lesquelles on les chantoit; c'est à peu près dans cet état qu'est demeuré le plain-chant des catholiques jusqu'à ce jour; et la musique des psaumes, chez les protestans, est plus imparfaite encore, puisqu'on n'y distingue pas même dans l'usage les longues des brèves, ou les rondes des blanches, quoiqu'on y ait conservé ces deux figures.

Cette indistinction des figures dura, selon l'opinion commune, jusqu'en 1338, que Jean de Muris, docteur et chanoine de Paris, donna, à ce qu'on prétend, différentes figures aux *notes*, pour marquer les rapports de durée qu'elles devoient avoir entre elles : il inventa aussi certains signes de mesure, appelés modes ou prolations, pour déterminer, dans le cours d'un chant, si le rapport des longues aux brèves seroit double ou triple, etc. Plusieurs de ces figures ne subsistent plus; on leur en a substitué d'autres en différens temps. (Voy. *Mesure*, *Temps*, *Valeur des notes.*) Voy. aussi au mot *Musique* ce que j'ai dit de cette opinion.

Pour lire la musique écrite par nos *notes*, et la rendre exactement, il y a huit choses à considérer, savoir : 1° la clef et sa position; 2° les dièses ou bémols qui peuvent l'accompagner; 3° le lieu ou la position de chaque *note*; 4° son intervalle, c'est-à-dire son rapport à celle qui précède, ou à la tonique, ou à quelque *note* fixe dont on ait le ton; 5° sa figure, qui détermine sa valeur; 6° le temps où elle se trouve et la place qu'elle y occupe; 7° le dièse, bémol ou bécarre accidentel qui peut la précéder; 8° l'espèce de la mesure et le caractère du mouvement; et tout cela sans compter ni la parole ou la syllabe à laquelle appartient chaque *note*, ni l'accent ou l'expression convenable au sen-

timent ou à la pensée. Une seule de ces huit observations omise peut faire détonner ou chanter hors de mesure.

La musique a eu le sort des arts qui ne se perfectionnent que lentement. Les inventeurs des *notes* n'ont songé qu'à l'état où elle se trouvoit de leur temps, sans songer à celui où elle pouvoit parvenir, et dans la suite leurs signes se sont trouvés d'autant plus défectueux que l'art s'est plus perfectionné. A mesure qu'on avançoit on établissoit de nouvelles règles pour remédier aux inconvéniens présens : en multipliant les signes on a multiplié les difficultés; et, à force d'additions et de chevilles, on a tiré d'un principe assez simple un système fort embrouillé et fort mal assorti.

On peut en réduire les défauts à trois principaux. Le premier est dans la multitude des signes et de leurs combinaisons, qui surchargent tellement l'esprit et la mémoire des commençans, que l'oreille est formée et les organes ont acquis l'habitude et la facilité nécessaires longtemps avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert; d'où il suit que la difficulté est toute dans l'attention aux règles, et nullement dans l'exécution du chant. Le second est le peu d'évidence dans l'espèce des intervalles, majeurs, mineurs, diminués, superflus, tous indistinctement confondus dans les mêmes positions, défaut d'une telle influence, que non-seulement il est la principale cause de la lenteur du progrès des écoliers, mais encore qu'il n'est aucun musicien formé qui n'en soit incommodé dans l'exécution. Le troisième est l'extrême diffusion des caractères et le trop grand volume qu'ils occupent; ce qui, joint à ces lignes, à ces portées si incommodes à tracer, devient une source d'embarras de plus d'une espèce. Si le premier avantage des signes d'institution est d'être clairs, le second est d'être concis : quel jugement doit-on porter d'un ordre de signes à qui l'un et l'autre manquent ?

Les musiciens, il est vrai, ne voient point tout cela; l'usage habitue à tout : la musique, pour eux, n'est pas la science des sons, c'est celle des noires, des blanches, des croches, etc.; dès que ces figures cesseroient de frapper leurs yeux, ils ne croiroient plus voir de la musique : d'ailleurs, ce qu'ils ont appris difficilement, pourquoi le rendroient-ils facile aux autres ? Ce n'est donc pas le musicien qu'il faut consulter ici, mais l'homme qui sait la musique et qui a réfléchi sur cet art.

Il n'y a pas deux avis dans cette dernière classe sur les défauts de notre *note;* mais ces défauts sont plus aisés à connoître qu'à corriger. Plusieurs ont tenté jusqu'à présent cette correction sans succès. Le public, sans discuter beaucoup l'avantage des signes qu'on lui propose, s'en tient à ceux qu'il trouve établis, et préférera toujours une mauvaise manière de savoir à une meilleure d'apprendre.

Ainsi, de ce qu'un nouveau système est rebuté, cela ne prouve pas autre chose sinon que l'auteur est venu trop tard; et l'on peut toujours discuter et comparer les deux systèmes, sans égard en ce point au jugement du public.

Toutes les manières de *noter* qui n'ont pas eu pour première loi

l'évidence des intervalles ne me paroissent pas valoir la peine d'être relevées. Je ne m'arrêterai donc point à celle de M. Sauveur, qu'on peut voir dans les *Mémoires de l'Académie des sciences*, année 1721, ni à celle de M. Demaux, donnée quelques années après : dans ces deux systèmes, les intervalles étant exprimés par des signes tout à fait arbitraires, et sans aucun vrai rapport à la chose représentée, échappent aux yeux les plus attentifs, et ne peuvent se placer que dans la mémoire; car que font des têtes différemment figurées, et des queues différemment dirigées, aux intervalles qu'elles doivent exprimer? De tels signes n'ont rien en eux qui doive les faire préférer à d'autres; la netteté de la figure et le peu de place qu'elle occupe sont des avantages qu'on peut trouver dans un système tout différent : le hasard a pu donner les premiers signes, mais il faut un choix plus propre à la chose dans ceux qu'on veut leur substituer. Ceux qu'on a proposés, en 1743, dans un petit ouvrage intitulé : *Dissertation sur la musique moderne*, ayant cet avantage, leur simplicité m'invite à en exposer le système abrégé dans cet article.

Les caractères de la musique ont un double objet, savoir : de représenter les sons, 1° selon leurs divers intervalles du grave à l'aigu, ce qui constitue le chant et l'harmonie; 2° et selon leurs durées relatives du vite au lent, ce qui détermine le temps et la mesure.

Pour le premier point, de quelque manière que l'on retourne et combine la musique écrite et régulière, on n'y trouvera jamais que des combinaisons des sept *notes* de la gamme portées à diverses octaves, ou transposées sur différens degrés selon le ton et le mode qu'on aura choisis. L'auteur exprime ces sept sons par les sept premiers chiffres; de sorte que le chiffre 1 forme la *note ut*, le 2, la *note ré*, le 3, la *note mi*, etc.; et il les traverse d'une ligne horizontale, comme on voit dans la planche XV (fig. 1).

Il écrit au-dessus de la ligne les *notes* qui, continuant de monter, se trouveroient dans l'octave supérieure; ainsi l'*ut* qui suivroit immédiatement le *si* en montant d'un semi-ton doit être au-dessus de la ligne de cette manière 7 1 ; et de même les *notes* qui appartiennent à l'octave aiguë, dont cet *ut* est le commencement, doivent toutes être au-dessus de la même ligne. Si l'on entroit dans une troisième octave à l'aigu, il ne faudroit qu'en traverser les *notes* par une seconde ligne accidentelle au-dessus de la première. Voulez-vous, au contraire, descendre dans les octaves inférieures à celle de la ligne principale, écrivez immédiatement au-dessous de cette ligne les *notes* de l'octave qui la suit en descendant : si vous descendez encore d'une octave, ajoutez une ligne au-dessous, comme vous en avez mis une au-dessus pour monter, etc. Au moyen de trois lignes seulement vous pouvez parcourir l'étendue de cinq octaves, ce qu'on ne sauroit faire dans la musique ordinaire à moins de dix-huit lignes.

On peut même se passer de tirer aucune ligne. On place toutes les *notes* horizontalement sur le même rang; si l'on trouve une *note* qui passe, en montant, le *si* de l'octave où l'on est, c'est-à-dire qui entre dans l'octave supérieure, on met un point sur cette *note* : ce point

suffit pour toutes les *notes* suivantes qui demeurent sans interruption dans l'octave où l'on est entré. Que si l'on redescend d'une octave à l'autre, c'est l'affaire d'un autre point sous la *note* par laquelle on y rentre, etc. On voit dans l'exemple suivant le progrès de deux octaves tant en montant qu'en descendant, notées de cette manière :

· 1 2 3 4 5 6 7 1̇ 2 3 4 5 6 7 1̇ 7 6 5 4 3 2 1 7 6 5 4 3 2 1.

La première manière de *noter* avec des lignes convient pour les musiques fort travaillées et fort difficiles, pour les grandes partitions, etc. La seconde avec des points est propre aux musiques plus simples et aux petits airs; mais rien n'empêche qu'on ne puisse à sa volonté l'employer à la place de l'autre, et l'auteur s'en est servi pour transcrire la fameuse ariette : *L'objet qui règne dans mon âme*, qu'on trouve *notée* en partition par les chiffres de cet auteur à la fin de son ouvrage.

Par cette méthode tous les intervalles deviennent d'une évidence dont rien n'approche; les octaves portent toujours le même chiffre, les intervalles simples se reconnoissent toujours dans leurs doubles ou composés : on reconnoît d'abord, dans la dixième 1 3̇ ou 13, que c'est l'octave de la tierce majeure : les intervalles majeurs ne peuvent jamais se confondre avec les mineurs; 2 4 sera éternellement une tierce mineure, 4 6 éternellement une tierce majeure : la position ne fait rien à cela.

Après avoir ainsi réduit toute l'étendue du clavier sous un beaucoup moindre volume avec des signes beaucoup plus clairs, on passe aux transpositions.

Il n'y a que deux modes dans notre musique. Qu'est-ce que chanter ou jouer en *ré* majeur? c'est transporter l'échelle ou la gamme d'*ut* un ton plus haut, et la placer sur *ré*, comme tonique ou fondamentale; tous les rapports qui appartenoient à l'*ut* passent au *ré* par cette transposition. C'est pour exprimer ce système de rapports haussé ou baissé qu'il a fallu tant d'altérations de dièses ou de bémols à la clef. L'auteur du nouveau système supprime tout d'un coup ces embarras : le seul mot *ré* mis en tête et à la marge avertit que la pièce est en *ré* majeur; et, comme alors le *ré* prend tous les rapports qu'avoit l'*ut*, il en prend aussi le signe et le nom; il se marque avec le chiffre 1, et toute son octave suit par les chiffres 2, 3, 4, etc., comme ci-devant : le *ré* de la marge lui sert de clef, c'est la touche *ré* ou D du clavier naturel; mais même *ré* devenu tonique sous le nom d'*ut* devient aussi la fondamentale du mode.

Mais cette fondamentale, qui est tonique dans les tons majeurs, n'est que médiante dans les tons mineurs, la tonique, qui prend le nom de *la*, se trouvant alors une tierce mineure au-dessous de cette fondamentale. Cette distinction se fait par une petite ligne horizontale qu'on tire sous la clef. *Ré* sans cette ligne désigne le mode majeur de *ré*; mais *ré* souligné désigne le mode mineur de *si*, dont ce *ré* est médiante. Au reste cette distinction, qui ne sert qu'à déterminer nette-

ment le ton par la clef, n'est pas plus nécessaire dans le nouveau système que dans la *note* ordinaire, où elle n'a pas lieu; ainsi, quand on n'y auroit aucun égard, on n'en solfieroit pas moins exactement.

Au lieu des noms mêmes des *notes* on pourroit se servir pour clefs des lettres de la gamme qui leur répondent; C pour *ut*, D pour *ré*, etc. (Voy. *Gamme*.)

Les musiciens affectent beaucoup de mépris pour la méthode des transpositions, sans doute parce qu'elle rend l'art trop facile. L'auteur fait voir que ce mépris est mal fondé; que c'est leur méthode qu'il faut mépriser, puisqu'elle est pénible en pure perte, et que les transpositions, dont il montre les avantages, sont, même sans qu'ils y songent, la véritable règle que suivent tous les grands musiciens et les bons compositeurs. (Voy. *Transposition*.)

Le ton, le mode, et tous leurs rapports bien déterminés, il ne suffit pas de faire connoître toutes les *notes* de chaque octave, ni le passage d'une octave à l'autre par des signes précis et clairs; il faut encore indiquer le lieu du clavier qu'occupent ces octaves. J'ai d'abord un *sol* à entonner, il faut savoir lequel; car il y en a cinq dans le clavier, les uns hauts, les autres moyens, les autres bas, selon les différentes octaves. Ces octaves ont chacune leur lettre; et l'une de ces lettres mise sur la ligne qui sert de portée marque à quelle octave appartient cette ligne, et conséquemment les octaves qui sont au-dessus et au-dessous. Il faut voir la figure qui est à la fin du livre, et l'explication qu'en donne l'auteur, pour se mettre en cette partie au fait de son système, qui est des plus simples.

Il reste, pour l'expression de tous les sons possibles dans notre systeme musical, à rendre les altérations accidentelles amenées par la modulation; ce qui se fait bien aisément. Le dièse se forme en traversant la *note* d'un trait montant de gauche à droite de cette manière : *fa* dièse 4, *ut* dièse 1. On marque le bémol par un semblable trait descendant : *si* bémol 7, *mi* bémol 3. A l'égard du bécarre, l'auteur le supprime comme un signe inutile dans son système.

Cette partie ainsi remplie, il faut venir au temps ou à la mesure. D'abord l'auteur fait main-basse sur cette foule de différentes mesures dont on a si mal à propos chargé la musique. Il n'en connoît que deux, comme les anciens: savoir, mesure à deux temps, et mesure à trois temps. Les temps de chacune de ces mesures peuvent, à leur tour, être divisés en deux parties égales ou en trois. De ces deux règles combinées il tire des expressions exactes pour tous les mouvemens possibles.

On rapporte dans la musique ordinaire les diverses valeurs des *notes* à celle d'une *note* particulière, qui est la ronde; ce qui fait que la valeur de cette ronde variant continuellement, les *notes* qu'on lui compare n'ont point de valeur fixe. L'auteur s'y prend autrement : il ne détermine les valeurs des *notes* que sur la sorte des mesures dans laquelle elles sont employées et sur le temps qu'elles y occupent; ce qui le dispense d'avoir, pour ces valeurs, aucun signe particulier autre que la place qu'elles tiennent. Une *note* seule entre deux barres rem-

plit toute une mesure. Dans la mesure à deux temps, deux *notes* remplissant la mesure forment chacune un temps. Trois *notes* font la même chose dans la mesure à trois temps. S'il y a quatre *notes* dans une mesure à deux temps, ou six dans une mesure à trois, c'est que chaque temps est divisé en deux parties égales : on passe donc deux *notes* pour un temps; on en passe trois quand il y a six *notes* dans l'une et neuf dans l'autre. En un mot, quand il n'y a nul signe d'inégalité, les *notes* sont égales, leur nombre se distribue dans une mesure, selon le nombre des temps et l'espèce de la mesure : pour rendre cette distribution plus aisée, on sépare, si l'on veut, les temps par des virgules; de sorte qu'en lisant la musique on voit clairement la valeur des *notes*, sans qu'il faille pour cela leur donner aucune figure particulière. (Voy. pl. XV, fig. 2.)

Les divisions inégales se marquent avec la même facilité. Ces inégalités ne sont jamais que des subdivisions qu'on ramène à l'égalité par un trait dont on couvre deux ou plusieurs *notes*. Par exemple, si un temps contient une croche et deux doubles croches, un trait en ligne droite, au-dessus ou au-dessous des deux doubles croches, montrera qu'elles ne font ensemble qu'une quantité égale à la précédente, et par conséquent qu'une croche. Ainsi le temps entier se retrouve divisé en deux parties égales; savoir, la *note* seule et le trait qui en comprend deux. Il y a encore des subdivisions d'inégalité qui peuvent exiger deux traits, comme si une croche pointée étoit suivie de deux triples croches; alors il faudroit premièrement un trait sur les deux *notes* qui représentent les triples croches, ce qui les rendroit ensemble égales au point; puis un second trait qui, couvrant le trait précédent et le point, rendroit tout ce qu'il couvre égal à la croche. Mais, quelque vitesse que puissent avoir les *notes*, ces traits ne sont jamais nécessaires que quand les valeurs sont inégales; et, quelque inégalité qu'il puisse y avoir, on n'aura jamais besoin de plus de deux traits, surtout en séparant les temps par des virgules, comme on le verra dans l'exemple ci-après.

L'auteur du nouveau système emploie aussi le point, mais autrement que dans la musique ordinaire; dans celle-ci, le point vaut la moitié de la *note* qui le précède; dans la sienne, le point, qui marque aussi le prolongement de la *note* précédente, n'a point d'autre valeur que celle de la place qu'il occupe : si le point remplit un temps, il vaut un temps; s'il remplit une mesure, il vaut une mesure; s'il est dans un temps avec une autre *note*, il vaut la moitié de ce temps. En un mot, le point se compte pour une *note*, se mesure comme les *notes;* et, pour marquer des tenues ou des syncopes, on peut employer plusieurs points de suite, de valeurs égales ou inégales, selon celles des temps ou des mesures que ces points ont à remplir.

Tous les silences n'ont besoin que d'un seul caractère; c'est le zéro. Le zéro s'emploie comme les *notes* et comme le point; le point se marque après un zéro pour prolonger un silence, comme après une note pour prolonger un son. Voyez un exemple de tout cela (pl. XV, fig. 3).

Tel est le précis de ce nouveau système. Nous ne suivrons point l'auteur dans le détail de ces règles, ni dans la comparaison qu'il fait des caractères en usage avec les siens : on s'attend bien qu'il met tout l'avantage de son côté ; mais ce préjugé ne détournera point tout lecteur impartial d'examiner les raisons de cet auteur dans son livre même ; comme cet auteur est celui de ce Dictionnaire, il n'en peut dire davantage dans cet article, sans s'écarter de la fonction qu'il doit faire ici. Voyez (pl. XV, fig. 4) un air noté par ces nouveaux caractères : mais il sera difficile de tout déchiffrer bien exactement sans recourir au livre même, parce qu'un article de ce Dictionnaire ne doit pas être un livre, et que, dans l'explication des caractères d'un art aussi compliqué, il est impossible de tout dire en peu de mots.

*Note sensible* est celle qui est une tierce majeure au-dessus de la dominante, ou un semi-ton au-dessous de la tonique. Le *si* est *note sensible* dons le ton d'*ut*, le *sol* dièse dans le ton de *la*.

On l'appelle *note sensible*, parce qu'elle fait sentir le ton de la tonique, sur laquelle, après l'accord dominant, la *note sensible*, prenant le chemin le plus court, est obligée de monter : ce qui fait que quelques-uns traitent cette note *sensible* de dissonance majeure, faute de voir que la dissonance, étant un rapport, ne peut être constituée que par deux *notes*.

Je ne dis pas que la *note sensible* est la septième *note* du ton, parce qu'en mode mineur cette septième *note* n'est *note sensible* qu'en montant ; car, en descendant, elle est à un ton de la tonique et à une tierce mineure de la dominante. (Voy. *Mode*, *Tonique*, *Dominante*.)

*Notes de goût*. Il y en a de deux espèces : les unes qui appartiennent à la mélodie, mais non pas à l'harmonie ; en sorte que, quoiqu'elles entrent dans la mesure, elles n'entrent pas dans l'accord : celles-là se notent en plein. Les autres *notes de goût*, n'entrant ni dans l'harmonie ni dans la mélodie, se marquent seulement avec de petites *notes* qui ne se composent pas dans la mesure, et dont la durée très-rapide se prend sur la *note* qui précède ou sur celle qui suit.

Voyez dans la planche V (fig. 4) un exemple des *notes de goût* des deux espèces.

Noter, *v. a.* C'est écrire de la musique avec les caractères destinés à cet usage, et appelés *notes*. (Voy. *Notes*.)

Il y a dans la manière de *noter* la musique une élégance de copie, qui consiste moins dans la beauté de la note que dans une certaine exactitude à placer convenablement tous les signes, et qui rend la musique ainsi *notée* bien plus facile à exécuter ; c'est ce qui a été expliqué au mot *Copiste*.

Nourrir les sons, c'est non-seulement leur donner du timbre sur l'instrument, mais aussi les soutenir exactement durant toute leur valeur, au lieu de les laisser éteindre avant que cette valeur soit écoulée, comme on fait souvent. Il y a des musiques qui veulent des sons *nourris*, d'autres les veulent détachés, et marqués seulement du bout de l'archet.

Nunnie, *s. f.* C'étoit chez les Grecs la chanson particulière aux nourrices. (Voy. *Chanson*.)

# O

O. Cette lettre capitale, formée en cercle ou double CƆ, est, dans nos musiques anciennes, le signe de ce qu'on appeloit temps parfait, c'est-à-dire de la mesure triple ou à trois temps, à la différence du temps imparfait ou de la mesure double, qu'on marquoit par un C simple, ou un O tronqué à droite ou à gauche, C ou Ɔ.

Le temps parfait se marquoit quelquefois par un o simple, quelquefois par un o pointé en dedans de cette manière ʘ, ou par un o barré ainsi, Φ. (Voy. *Temps*.)

Obligé, *adj.* On appelle *partie obligée* celle qui récite quelquefois, celle qu'on ne sauroit retrancher sans gâter l'harmonie ou le chant; ce qui la distingue des parties de remplissage, qui ne sont ajoutées que pour une plus grande perfection d'harmonie, mais par le retranchement desquelles la pièce n'est point mutilée. Ceux qui sont aux parties de remplissage peuvent s'arrêter quand ils veulent, et la musique n'en va pas moins; mais celui qui est chargé d'une *partie obligée* ne peut la quitter un moment sans faire manquer l'exécution.

Brossard dit qu'*obligé* se prend aussi pour contraint ou assujetti. Je ne sache pas que ce mot ait aujourd'hui un pareil sens en musique. (Voy. *Contraint*.)

Octacorde, *s. m.* Instrument ou système de musique composé de huit sons ou de sept degrés. L'*octacorde*, ou la lyre de Pythagore, comprenoit les huit sons exprimés par ces lettres *E. F. G. a.* ♮ *c. d. e.*, c'est-à-dire deux tétracordes disjoints.

Octave, *s. f.* La première des consonnances dans l'ordre de leur génération. L'*octave* est la plus parfaite des consonnances: elle est, après l'unisson, celui de tous les accords dont le rapport est le plus simple; l'unisson est en raison d'égalité, c'est-à-dire comme 1 est à 1 : l'*octave* est en raison double, c'est-à-dire comme 1 est à 2 : les harmoniques des deux sons dans l'un et dans l'autre s'accordent tous sans exception, ce qui n'a lieu dans aucun autre intervalle. Enfin ces deux accords ont tant de conformité qu'ils se confondent souvent dans la mélodie, et que, dans l'harmonie même, on les prend presque indifféremment l'un pour l'autre.

Cet intervalle s'appelle *octave*, parce que, pour marcher diatoniquement d'un de ces termes à l'autre, il faut passer par sept degrés, et faire entendre huit sons différens.

Voici les propriétés qui distinguent si singulièrement l'*octave* de tous les autres intervalles.

I. L'*octave* renferme entre ses bornes tous les sons primitifs et originaux; ainsi, après avoir établi un système ou une suite de sons dans l'étendue d'une *octave*, si l'on veut prolonger cette suite, il faut nécessairement reprendre le même ordre dans une seconde *octave* par une série semblable, et de même pour une troisième et pour une quatrième *octave*, où l'on ne trouvera jamais aucun son qui ne soit la replique de quelqu'un des premiers. Une telle série est appelée échelle

de musique dans sa première *octave*, et réplique dans toutes les autres. (Voy. *Échelle*, *Réplique*.) C'est en vertu de cette propriété de l'*octave* qu'elle a été appelée *diapason* par les Grecs. (Voy. *Diapason*.)

II. L'*octave* embrasse encore toutes les consonnances et toutes leurs différences, c'est-à-dire tous les intervalles simples tant consonnans que dissonans, et par conséquent toute l'harmonie. Établissons toutes les consonnances sur un même son fondamental, nous aurons la table suivante,

$$\frac{120}{120} \quad \frac{100}{120} \quad \frac{96}{120} \quad \frac{90}{120} \quad \frac{80}{120} \quad \frac{75}{120} \quad \frac{72}{120} \quad \frac{60}{120}$$

qui revient à celle-ci,

$$1. \quad \frac{5}{6} \quad \frac{4}{5} \quad \frac{3}{4} \quad \frac{2}{3} \quad \frac{5}{8} \quad \frac{3}{5} \quad \frac{1}{2}$$

où l'on trouve toutes les consonnances dans cet ordre : la tierce mineure, la tierce majeure, la quarte, la quinte, la sixte mineure, la sixte majeure, et enfin l'*octave*. Par cette table on voit que les consonnances simples sont toutes contenues entre l'octave et l'unisson ; elles peuvent même être entendues toutes à la fois dans l'étendue d'une *octave* sans mélange de dissonances. Frappez à la fois ces quatre sons *ut mi sol ut* en montant du premier *ut* à son *octave*, ils formeront entre eux toutes les consonnances, excepté la sixte majeure, qui est composée, et ne formeront nul autre intervalle. Prenez deux de ces mêmes sons comme il vous plaira, l'intervalle en sera toujours consonnant. C'est de cette union de toutes les consonnances que l'accord qui les produit s'appelle *accord parfait*.

L'*octave* donnant toutes les consonnances donne par conséquent aussi toutes leurs différences, et par elles tous les intervalles simples de notre système musical, lesquels ne sont que ces différences mêmes. La différence de la tierce majeure à la tierce mineure donne le semi-ton mineur; la différence de la tierce majeure à la quarte donne le semi-ton majeur; la différence de la quarte à la quinte donne le ton majeur, et la différence de la quinte à la sixte majeure donne le ton mineur. Or, le semi-ton mineur, le semi-ton majeur, le ton mineur et le ton majeur, sont les seuls élémens de tous les intervalles de notre musique.

III. Tout son consonnant avec un des termes de l'*octave* consonne aussi avec l'autre; par conséquent tout son qui dissone avec l'un dissone avec l'autre.

IV. Enfin l'*octave* a encore cette propriété, la plus singulière de toutes, de pouvoir être ajoutée à elle-même, triplée, et multipliée à volonté, sans changer de nature, et sans que le produit cesse d'être une consonnance.

Cette multiplication de l'*octave*, de même que sa division, est cependant bornée à notre égard par la capacité de l'organe auditif; et un intervalle de huit *octaves* excède déjà cette capacité. (Voy. *Étendue*.)

Les *octaves* mêmes perdent quelque chose de leur harmonie en se multipliant; et, passé une certaine mesure, tous les intervalles deviennent pour l'oreille moins faciles à saisir : une double *octave* commence déjà d'être moins agréable qu'une *octave* simple; une triple qu'une double; enfin à la cinquième *octave* l'extrême distance des sons ôte à la consonnance presque tout son agrément.

C'est de l'*octave* qu'on tire la génération ordonnée de tous les intervalles par des divisions et subdivisions harmoniques. Divisez harmoniquement l'*octave* 3. 6. par le nombre 4, vous aurez d'un côté la quarte 3. 4. et de l'autre la quinte 4. 6.

Divisez de même la quinte 10. 15. harmoniquement par le nombre 12., vous aurez la tierce mineure 10. 12. et la tierce majeure 12. 15; enfin divisez la tierce majeure 72. 90. encore harmoniquement par le nombre 80., vous aurez le ton mineur 72. 80. ou 9. 10., et le ton majeur 80. 90. ou 8. 9., etc.

Il faut remarquer que ces divisions harmoniques donnent toujours deux intervalles inégaux, dont le moindre est au grave et le grand à l'aigu. Que si l'on fait les mêmes divisions selon la proportion arithmétique, on aura le moindre intervalle à l'aigu et le plus grand au grave. Ainsi l'*octave* 2. 4. partagée arithmétiquement donnera d'abord la quinte 2. 3. au grave, puis la quarte 3. 4. à l'aigu. La quinte 4. 6. donnera premièrement la tierce majeure 4. 5., puis la tierce mineure 5. 6., et ainsi des autres. On auroit les mêmes rapports en sens contraire si, au lieu de les prendre, comme je fais ici, par les vibrations, on les prenoit par les longueurs des cordes. Ces connoissances, au reste, sont peu utiles en elles-mêmes, mais elles sont nécessaires pour entendre les vieux auteurs.

Le système complet et rigoureux de l'*octave* est composé de trois tons majeurs, deux tons mineurs, et deux semi-tons majeurs. Le système tempéré est de cinq tons égaux et deux semi-tons formant entre eux autant de degrés diatoniques sur les sept sons de la gamme jusqu'à l'octave du premier. Mais, comme chaque ton peut se partager en deux semi-tons, la même octave se divise aussi chromatiquement en douze intervalles d'un semi-ton chacun, dont les sept précédens gardent leur nom, et les cinq autres prennent chacun le nom du son diatonique le plus voisin, au-dessous par dièse et au-dessus par bémol. (Voy. *Échelle*.)

Je ne parle point ici des *octaves* diminuées ou superflues, parce que cet intervalle ne s'altère guère dans la mélodie, et jamais dans l'harmonie.

Il est défendu, en composition, de faire deux *octaves* de suite, entre différentes parties, surtout par mouvement semblable; mais cela est permis et même élégant fait à dessein et à propos dans toute la suite d'un air ou d'une période : c'est ainsi que dans plusieurs *concerto* toutes les parties reprennent par intervalles le rippiéno à l'*octave* ou à l'unisson.

Sur la règle de l'*octave*, voyez *Règle*.

OCTAVIER, *v. n.* Quand on force le vent dans un instrument à vent,

le son monte aussitôt à l'octave; c'est ce qu'on appelle *octavier* : en renforçant ainsi l'inspiration, l'air renfermé dans le tuyau et contraint par l'air extérieur, est obligé, pour céder à la vitesse des oscillations, de se partager en deux colonnes égales, ayant chacune la moitié de la longueur du tuyau; et c'est ainsi que chacune de ces moitiés sonne l'octave du tout. Une corde de violoncelle *octavie* par un principe semblable, quand le coup d'archet est trop brusque ou trop voisin du chevalet. C'est un défaut dans l'orgue quand un tuyau *octavie;* cela vient de ce qu'il prend trop de vent.

Ode, *s. f.* Mot grec qui signifie *chant* ou *chanson.*

Odéum, *s. m.* C'étoit chez les anciens un lieu destiné à la répétition de la musique qui devoit être chantée sur le théâtre, comme est, à l'Opéra de Paris, le petit théâtre du Magasin. (Voy. *Magasin.*)

On donnoit quelquefois le nom d'*odéum* à des bâtimens qui n'avoient point de rapport au théâtre. On lit dans Vitruve que Périclès fit bâtir à Athènes un *odéum* où l'on disputoit des prix de musique, et dans Pausanias, qu'Hérode l'Athénien fit construire un magnifique *odéum* pour le tombeau de sa femme.

Les écrivains ecclésiastiques désignent aussi quelquefois le chœur d'une église par le mot *odéum.*

Œuvre. Ce mot est masculin pour désigner un des ouvrages de musique d'un auteur. On dit le troisième *œuvre* de Corelli, le cinquième *œuvre* de Vivaldi, etc.; mais ces titres ne sont plus guère en usage : à mesure que la musique se perfectionne, elle perd ces noms pompeux par lesquels nos anciens s'imaginoient la glorifier.

Onzième, *s. f.* Réplique ou octave de la quarte. Cet intervalle s'appelle *onzième* parce qu'il faut former *onze* sons diatoniques pour passer de l'un de ces termes à l'autre.

M. Rameau a voulu donner le nom d'*onzième* à l'accord qu'on appelle ordinairement quarte; mais comme cette dénomination n'est pas suivie, et que M. Rameau lui-même a continué de chiffrer le même accord d'un 4 et non pas d'un 11, il faut se conformer à l'usage. (Voy. *Accord*, *Quarte*, *Supposition.*)

Opéra, *s. m.* Spectacle dramatique et lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux-arts dans la représentation d'une action passionnée, pour exciter, à l'aide des sensations agréables, l'intérêt et l'illusion.

Les parties constitutives d'un *opéra* sont le poëme, la musique et la décoration. Par la poésie on parle à l'esprit; par la musique, à l'oreille; par la peinture, aux yeux : et le tout doit se réunir pour émouvoir le cœur, et y porter à la fois la même impression par divers organes. De ces trois parties, mon sujet ne me permet de considérer la première et la dernière que par le rapport qu'elles peuvent avoir avec la seconde : ainsi je passe immédiatement à celle-ci.

L'art de combiner agréablement les sons peut être envisagé sous deux aspects très-différens. Considérée comme une institution de la nature, la musique borne son effet à la sensation et au plaisir physique qui résulte de la mélodie, de l'harmonie et du rhythme : telle est ordi-

nairement la musique d'église; tels sont les airs à danser, et ceux des chansons. Mais comme partie essentielle de la scène lyrique, dont l'objet principal est l'imitation, la musique devient un des beaux-arts, capable de peindre tous les tableaux, d'exciter tous les sentimens, de lutter avec la poésie, de lui donner une force nouvelle, de l'embellir de nouveaux charmes, et d'en triompher en la couronnant.

Les sons de la voix parlante, n'étant ni soutenus ni harmoniques, sont inappréciables, et ne peuvent par conséquent s'allier agréablement avec ceux de la voix chantante et des instrumens, au moins dans nos langues, trop éloignées du caractère musical; car on ne sauroit entendre les passages des Grecs sur leur manière de réciter, qu'en supposant leur langue tellement accentuée que les inflexions du discours dans la déclamation soutenue formassent entre elles des intervalles musicaux et appréciables : ainsi l'on peut dire que leurs pièces de théâtre étoient des espèces d'*opéra;* et c'est pour cela même qu'il ne pouvoit y avoir d'*opéra* proprement dit parmi eux.

Par la difficulté d'unir le chant au discours dans nos langues, il est aisé de sentir que l'intervention de la musique, comme partie essentielle, doit donner au poëme lyrique un caractère différent de celui de la tragédie et de la comédie, et en faire une troisième espèce de drame, qui a ses règles particulières; mais ces différences ne peuvent se déterminer sans une parfaite connoissance de la partie ajoutée, des moyens de l'unir à la parole, et de ses relations naturelles avec le cœur humain : détails qui appartiennent moins à l'artiste qu'au philosophe, et qu'il faut laisser à une plume faite pour éclairer tous les arts, pour montrer à ceux qui les professent les principes de leurs règles, et aux hommes de goût les sources de leurs plaisirs.

En me bornant donc sur ce sujet à quelques observations plus historiques que raisonnées, je remarquerai d'abord que les Grecs n'avoient pas au théâtre un genre lyrique ainsi que nous, et que ce qu'ils appeloient de ce nom ne ressembloit point au nôtre : comme ils avoient beaucoup d'accens dans leur langue et peu de fracas dans leurs concerts, toute leur poésie étoit musicale et toute leur musique déclamatoire; de sorte que leur chant n'étoit presque qu'un discours soutenu, et qu'ils chantoient réellement leurs vers, comme ils l'annoncent à la tête de leurs poëmes; ce qui, par imitation, a donné aux Latins, puis à nous, le ridicule usage de dire : *Je chante*, quand on ne chante point. Quant à ce qu'ils appeloient genre lyrique en particulier, c'étoit une poésie héroïque dont le style étoit pompeux et figuré, laquelle s'accompagnoit de la lyre ou cithare préférablement à tout autre instrument. Il est certain que les tragédies grecques se récitoient d'une manière très-semblable au chant, qu'elles s'accompagnoient d'instrumens, et qu'il y entroit des chœurs.

Mais si l'on veut pour cela que ce fussent des *opéras* semblables aux nôtres, il faut donc imaginer des *opéras* sans airs; car il me paroît prouvé que la musique grecque, sans en excepter même l'instrumentale, n'étoit qu'un véritable récitatif. Il est vrai que ce récitatif, qui réunissoit le charme des sons musicaux à toute l'harmonie de la poésie

et à toute la force de la déclamation, devoit avoir beaucoup plus d'énergie que le récitatif moderne, qui ne peut guère ménager un de ces avantages qu'aux dépens des autres. Dans nos langues vivantes, qui se ressentent pour la plupart de la rudesse du climat dont elles sont originaires, l'application de la musique à la parole est beaucoup moins naturelle; une prosodie incertaine s'accorde mal avec la régularité de la mesure; des syllabes muettes et sourdes, des articulations dures, des sons peu éclatans et moins variés, se prêtent difficilement à la mélodie; et une poésie cadencée uniquement par le nombre des syllabes prend une harmonie peu sensible dans le rhythme musical, et s'oppose sans cesse à la diversité des valeurs et des mouvemens. Voilà des difficultés qu'il fallut vaincre ou éluder dans l'invention du poëme lyrique. On tâcha donc, par un choix de mots, de tours et de vers, de se faire une langue propre; et cette langue, qu'on appela lyrique, fut riche ou pauvre à proportion de la douceur ou de la rudesse de celle dont elle étoit tirée.

Ayant en quelque sorte préparé la parole pour la musique, il fut ensuite question d'appliquer la musique à la parole, et de la lui rendre tellement propre sur la scène lyrique, que le tout pût être pris pour un seul et même idiome; ce qui produisit la nécessité de chanter toujours, pour paroître toujours parler; nécessité qui croît en raison de ce qu'une langue est peu musicale : car moins la langue a de douceur et d'accent, plus le passage alternatif de la parole au chant et du chant à la parole y devient dur et choquant pour l'oreille. De là le besoin de substituer au discours en récit un discours en chant, qui pût l'imiter de si près qu'il n'y eût que la justesse des accords qui le distinguât de la parole. (Voy. *Récitatif.*)

Cette manière d'unir au théâtre la musique à la poésie, qui, chez les Grecs, suffisoit pour l'intérêt et l'illusion, parce qu'elle étoit naturelle, par la raison contraire, ne pouvoit suffire chez nous pour la même fin. En écoutant un langage hypothétique et contraint, nous avons peine à concevoir ce qu'on veut nous dire; avec beaucoup de bruit on nous donne peu d'émotion : de là naît la nécessité d'amener le plaisir physique au secours du moral, et de suppléer par l'attrait de l'harmonie à l'énergie de l'expression. Ainsi moins on sait toucher le cœur, plus il faut savoir flatter l'oreille; et nous sommes forcés de chercher dans la sensation le plaisir que le sentiment nous refuse. Voilà l'origine des airs, des chœurs, de la symphonie, et de cette mélodie enchanteresse dont la musique moderne s'embellit souvent aux dépens de la poésie, mais que l'homme de goût rebute au théâtre quand on le flatte sans l'émouvoir.

A la naissance de l'*opéra*, ses inventeurs, voulant éluder ce qu'avoit de peu naturel l'union de la musique au discours dans l'imitation de la vie humaine, s'avisèrent de transporter la scène aux cieux et dans les enfers; et, faute de savoir faire parler les hommes, ils aimèrent mieux faire chanter les dieux et les diables que les héros et les bergers. Bientôt la magie et le merveilleux devinrent les fondemens du théâtre lyrique; et, content de s'enrichir d'un nouveau genre, on ne

songea pas même à rechercher si c'étoit bien celui-là qu'on avoit dû choisir. Pour soutenir une si forte illusion il fallut épuiser tout ce que l'art humain pouvoit imaginer de plus séduisant chez un peuple où le goût du plaisir et celui des beaux-arts régnoient à l'envi. Cette nation célèbre, à laquelle il ne reste de son ancienne grandeur que celle des idées dans les beaux-arts, prodigua son goût, ses lumières, pour donner à ce nouveau spectacle tout l'éclat dont il avoit besoin. On vit s'élever par toute l'Italie des théâtres égaux en étendue aux palais des rois, et en élégance aux monumens de l'antiquité dont elle étoit remplie. On inventa pour les orner l'art de la perspective et de la décoration; les artistes dans chaque genre y firent à l'envi briller leurs talens; les machines les plus ingénieuses, les vols les plus hardis, les tempêtes, la foudre, l'éclair et tous les prestiges de la baguette, furent employés à fasciner les yeux, tandis que des multitudes d'instrumens et de voix étonnoient les oreilles.

Avec tout cela l'action restoit toujours froide, et toutes les situations manquoient d'intérêt. Comme il n'y avoit point d'intrigue qu'on ne dénouât facilement à l'aide de quelque dieu, le spectateur, qui connoissoit tout le pouvoir du poëte, se reposoit tranquillement sur lui du soin de tirer ses héros des plus grands dangers. Ainsi l'appareil étoit immense et produisoit peu d'effet, parce que l'imitation étoit toujours imparfaite et grossière, que l'action, prise hors de la nature, étoit sans intérêt pour nous, et que les sens se prêtent mal à l'illusion quand le cœur ne s'en mêle pas; de sorte qu'à tout compter il eût été difficile d'ennuyer une assemblée à plus grands frais.

Ce spectacle, tout imparfait qu'il étoit, fit longtemps l'admiration des contemporains, qui n'en connoissoient point de meilleur : ils se félicitoient même de la découverte d'un si beau genre : « Voilà, disoient-ils, un nouveau principe joint à ceux d'Aristote; voilà l'admiration ajoutée à la terreur et à la pitié. » Ils ne voyoient pas que cette richesse apparente n'étoit au fond qu'un signe de stérilité, comme les fleurs qui couvrent les champs avant la moisson. C'étoit faute de savoir toucher qu'ils vouloient surprendre, et cette admiration prétendue n'étoit en effet qu'un étonnement puéril dont ils auroient dû rougir. Un faux air de magnificence, de féerie et d'enchantement, leur en imposoit au point qu'ils ne parloient qu'avec enthousiasme et respect d'un théâtre qui ne méritoit que des huées; ils avoient de la meilleure foi du monde autant de vénération pour la scène même que pour les chimériques objets qu'on tâchoit d'y représenter : comme s'il y avoit plus de mérite à faire parler platement le roi des dieux que le dernier des mortels, et que les valets de Molière ne fussent pas préférables aux héros de Pradon!

Quoique les auteurs de ces premiers *opéras* n'eussent guère d'autre but que d'éblouir les yeux et d'étourdir les oreilles, il étoit difficile que le musicien ne fût jamais tenté de chercher à tirer de son art l'expression des sentimens répandus dans le poëme. Les chansons des nymphes, les hymnes des prêtres, les cris des guerriers, les hurlemens infernaux, ne remplissoient pas tellement ces drames grossiers,

qu'il ne s'y trouvât quelqu'un de ces instans d'intérêt et de situation où le spectateur ne demande qu'à s'attendrir. Bientôt on commença de sentir qu'indépendamment de la déclamation musicale, que souvent la langue comportoit mal, le choix du mouvement, de l'harmonie et des chants, n'étoit pas indifférent aux choses qu'on avoit à dire, et que par conséquent l'effet de la seule musique, borné jusqu'alors aux sens, pouvoit aller jusqu'au cœur. La mélodie, qui ne s'étoit d'abord séparée de la poésie que par nécessité, tira parti de cette indépendance pour se donner des beautés absolues et purement musicales : l'harmonie découverte ou perfectionnée lui ouvrit de nouvelles routes pour plaire et pour émouvoir; et la mesure, affranchie de la gêne du rhythme poétique, acquit aussi une sorte de cadence à part qu'elle ne tenoit que d'elle seule.

La musique, étant ainsi devenue un troisième art d'imitation, eut bientôt son langage, son expression, ses tableaux, tout à fait indépendans de la poésie. La symphonie même apprit à parler sans le secours des paroles, et souvent il ne sortoit pas des sentimens moins vifs de l'orchestre que de la bouche des acteurs. C'est alors que, commençant à se dégoûter de tout le clinquant de la féerie, du puéril fracas des machines, et de la fantasque image des choses qu'on n'a jamais vues, on chercha dans l'imitation de la nature des tableaux plus intéressans et plus vrais. Jusque-là l'*opéra* avoit été constitué comme il pouvoit l'être; car quel meilleur usage pouvoit-on faire au théâtre d'une musique qui ne savoit rien peindre, que de l'employer à la représentation des choses qui ne pouvoient exister, et sur lesquelles personne n'étoit en état de comparer l'image à l'objet? Il est impossible de savoir si l'on est affecté par la peinture du merveilleux comme on le seroit par sa présence, au lieu que tout homme peut juger par lui-même si l'artiste a bien su faire parler aux passions leur langage, et si les objets de la nature sont bien imités. Ainsi, dès que la musique eut appris à peindre et à parler, les charmes du sentiment firent-ils bientôt négliger ceux de la baguette; le théâtre fut purgé du jargon de la mythologie, l'intérêt fut substitué au merveilleux; les machines des poëtes et des charpentiers furent détruites, et le drame lyrique prit une forme plus noble et moins gigantesque : tout ce qui pouvoit émouvoir le cœur y fut employé avec succès; on n'eut plus besoin d'en imposer par des êtres de raison, ou plutôt de folie; et les dieux furent chassés de la scène quand on y sut représenter des hommes. Cette forme plus sage et plus régulière se trouva encore la plus propre à l'illusion : l'on sentit que le chef-d'œuvre de la musique étoit de se faire oublier elle-même; qu'en jetant le désordre et le trouble dans l'âme du spectateur elle l'empêchoit de distinguer les chants tendres et pathétiques d'une héroïne gémissante, des vrais accens de la douleur, et qu'Achille en fureur pouvoit nous glacer d'effroi avec le même langage qui nous eût choqués dans sa bouche en tout autre temps.

Ces observations donnèrent lieu à une seconde réforme non moins importante que la première : on sentit qu'il ne falloit à l'*opéra* rien de froid et de raisonné, rien que le spectateur pût écouter assez tranquil-

lement pour réfléchir sur l'absurdité de ce qu'il entendoit : et c'est en cela surtout que consiste la différence essentielle du drame lyrique à la simple tragédie. Toutes les délibérations politiques, tous les projets de conspiration, les expositions, les récits, les maximes sentencieuses, en un mot tout ce qui ne parle qu'à la raison fut banni du langage du cœur, avec les jeux d'esprit, les madrigaux, et tout ce qui n'est que des pensées : le ton même de la simple galanterie, qui cadre mal avec les grandes passions, fut à peine admis dans le remplissage des situations tragiques, dont il gâte presque toujours l'effet; car jamais on ne sent mieux que l'acteur chante que lorsqu'il dit une chanson.

L'énergie de tous les sentimens, la violence de toutes les passions, sont donc l'objet principal du drame lyrique; et l'illusion qui en fait le charme est toujours détruite aussitôt que l'acteur et l'auteur laissent un moment le spectateur à lui-même. Tels sont les principes sur lesquels l'*opéra* moderne est établi. Apostolo Zeno, le Corneille de l'Italie, son tendre élève, qui en est le Racine, ont ouvert et perfectionné cette nouvelle carrière : ils ont osé mettre les héros de l'histoire sur un théâtre qui sembloit ne convenir qu'aux fantômes de la fable. Cyrus, César, Caton même, ont paru sur la scène avec succès; et les spectateurs les plus révoltés d'entendre chanter de tels hommes ont bientôt oublié qu'ils chantoient, subjugués et ravis par l'éclat d'une musique aussi pleine de noblesse et de dignité que d'enthousiasme et de feu. L'on suppose aisément que des sentimens si différens des nôtres doivent s'exprimer aussi sur un autre ton.

Ces nouveaux poëmes, que le génie avoit créés, et que lui seul pouvoit soutenir, écartèrent sans effort les mauvais musiciens qui n'avoient que la mécanique de leur art, et, privés du feu de l'invention et du don de l'imitation, faisoient des *opéras* comme ils auroient fait des sabots. A peine les cris des bacchantes, les conjurations des sorciers et tous les chants qui n'étoient qu'un vain bruit furent-ils bannis du théâtre; à peine eut-on tenté de substituer à ce barbare fracas les accens de la colère, de la douleur, des menaces; de la tendresse, des pleurs, des gémissemens, et tous les mouvemens d'une âme agitée, que, forcés de donner des sentimens aux héros et un langage au cœur humain, les Vinci, les Leo, les Pergolèse, dédaignant la servile imitation de leurs prédécesseurs, et s'ouvrant une nouvelle carrière, la franchirent sur l'aile du génie, et se trouvèrent au but presque dès les premiers pas. Mais on ne peut marcher longtemps dans la route du bon goût sans monter ou descendre, et la perfection est un point où il est difficile de se maintenir. Après avoir essayé et senti ses forces, la musique, en état de marcher seule, commence à dédaigner la poésie qu'elle doit accompagner, et croit en valoir mieux en tirant d'elle-même les beautés qu'elle partageoit avec sa compagne. Elle se propose encore, il est vrai, de rendre les idées et les sentimens du poëte; mais elle prend en quelque sorte un autre langage; et, quoique l'objet soit le même, le poëte et le musicien, trop séparés dans leur travail, en offrent à la fois deux images ressemblantes, mais distinctes, qui se nuisent mutuellement. L'esprit, forcé de se partager, choisit et se fixe

à une image plutôt qu'à l'autre. Alors le musicien, s'il a plus d'art que le poëte, l'efface et le fait oublier; l'acteur, voyant que le spectateur sacrifie les paroles à la musique, sacrifie à son tour le geste et l'action théâtrale au chant et au brillant de la voix : ce qui fait tout à fait oublier la pièce, et change le spectacle en un véritable concert. Que si l'avantage, au contraire, se trouve du côté du poëte, la musique à son tour deviendra presque indifférente, et le spectateur, trompé par le bruit, pourra prendre le change au point d'attribuer à un mauvais musicien le mérite d'un excellent poëte, et de croire admirer des chefs-d'œuvre d'harmonie en admirant des poëmes bien composés.

Tels sont les défauts que la perfection absolue de la musique et son défaut d'application à la langue peuvent introduire dans les *opéras* à proportion du concours de ces deux causes. Sur quoi l'on doit remarquer que les langues les plus propres à fléchir sous les lois de la mesure et de la mélodie sont celles où la duplicité dont je viens de parler est le moins apparente, parce que la musique se prêtant seulement aux idées de la poésie, celle-ci se prête à son tour aux inflexions de la mélodie, et que, quand la musique cesse d'observer le rhythme, l'accent et l'harmonie du vers, le vers se plie et s'asservit à la cadence de la mesure et à l'accent musical. Mais, lorsque la langue n'a ni douceur ni flexibilité, l'âpreté de la poésie l'empêche de s'asservir au chant, la douceur même de la mélodie l'empêche de se prêter à la bonne récitation des vers, et l'on sent, dans l'union forcée de ces deux arts, une contrainte perpétuelle qui choque l'oreille, et détruit à la fois l'attrait de la mélodie et l'effet de la déclamation. Ce défaut est sans remède; et vouloir à toute force appliquer la musique à une langue qui n'est pas musicale, c'est lui donner plus de rudesse qu'elle n'en auroit sans cela.

Par ce que j'ai dit jusqu'ici, l'on a pu voir qu'il y a plus de rapport entre l'appareil des yeux ou la décoration, et la musique ou l'appareil des oreilles, qu'il n'en paroît entre deux sens qui semblent n'avoir rien de commun, et qu'à certains égards l'*opéra*, constitué comme il est, n'est pas un tout aussi monstrueux qu'il paroît l'être. Nous avons vu que, voulant offrir aux regards l'intérêt et les mouvemens qui manquoient à la musique, on avoit imaginé les grossiers prestiges des machines et des vols, et que, jusqu'à ce qu'on sût nous émouvoir, on s'étoit contenté de nous surprendre. Il est donc très-naturel que la musique, devenue passionnée et pathétique, ait renvoyé sur les théâtres des foires ces mauvais supplémens dont elle n'avoit plus besoin sur le sien. Alors l'*opéra*, purgé de tout ce merveilleux qui l'avilissoit, devint un spectacle également touchant et majestueux, digne de plaire aux gens de goût et d'intéresser les cœurs sensibles.

Il est certain qu'on auroit pu retrancher de la pompe du spectacle autant qu'on ajoutoit à l'intérêt de l'action; car, plus on s'occupe des personnages, moins on est occupé des objets qui les entourent : mais il faut cependant que le lieu de la scène soit convenable aux acteurs qu'on y fait parler; et l'imitation de la nature, souvent plus difficile et toujours plus agréable que celle des êtres imaginaires, n'en devient

que plus intéressante en devenant plus vraisemblable. Un beau palais, des jardins délicieux, de savantes ruines, plaisent encore plus à l'œil que la fantasque image du Tartare, de l'Olympe, du char du Soleil; image d'autant plus inférieure à celle que chacun se trace en lui-même, que, dans les objets chimériques, il n'en coûte rien à l'esprit d'aller au delà du possible et de se faire des modèles au-dessus de toute imitation. De là vient que le merveilleux, quoique déplacé dans la tragédie, ne l'est pas dans le poëme épique, où l'imagination, toujours industrieuse et dépensière, se charge de l'exécution, et en tire un tout autre parti que ne peut faire sur nos théâtres le talent du meilleur machiniste, et la magnificence du plus puissant roi.

Quoique la musique prise pour un art d'imitation ait encore plus de rapport à la poésie qu'à la peinture, celle-ci, de la manière qu'on l'emploie au théâtre, n'est pas aussi sujette que la poésie à faire avec la musique une double représentation du même objet, parce que l'une rend les sentimens des hommes, et l'autre seulement l'image du lieu où ils se trouvent, image qui renforce l'illusion et transporte le spectateur partout où l'acteur est supposé être. Mais ce transport d'un lieu à un autre doit avoir des règles et des bornes; il n'est permis de se prévaloir à cet égard de l'agilité de l'imagination qu'en consultant la loi de la vraisemblance; et, quoique le spectateur ne cherche qu'à se prêter à des fictions dont il tire tout son plaisir, il ne faut pas abuser de sa crédulité au point de lui en faire honte : en un mot, on doit songer qu'on parle à des cœurs sensibles, sans oublier qu'on parle à des gens raisonnables. Ce n'est pas que je voulusse transporter à l'*opéra* cette rigoureuse unité de lieu qu'on exige dans la tragédie, et à laquelle on ne peut guère s'asservir qu'aux dépens de l'action; de sorte qu'on n'est exact à quelque égard que pour être absurde à mille autres : ce seroit d'ailleurs s'ôter l'avantage des changemens de scènes, lesquelles se font valoir mutuellement; ce seroit s'exposer, par une vicieuse uniformité, à des oppositions mal conçues entre la scène qui reste toujours et les situations qui changent; ce seroit gâter l'un par l'autre l'effet de la musique et celui de la décoration, comme de faire entendre des symphonies voluptueuses parmi des rochers, ou des airs gais dans les palais des rois.

C'est donc avec raison qu'on a laissé subsister d'acte en acte les changemens de scène; et, pour qu'ils soient réguliers et admissibles, il suffit qu'on ait pu naturellement se rendre du lieu d'où l'on sort au lieu où l'on passe, dans l'intervalle de temps qui s'écoule ou que l'action suppose entre les deux actes : de sorte que, comme l'unité de temps doit se renfermer à peu près dans la durée de vingt-quatre heures, l'unité de lieu doit se renfermer à peu près dans l'espace d'une journée de chemin. A l'égard des changemens de scène pratiqués quelquefois dans un même acte, ils me paroissent également contraires à l'illusion et à la raison, et devoir être absolument proscrits du théâtre.

Voilà comment le concours de l'acoustique et de la perspective peut perfectionner l'illusion, flatter les sens par des impressions diverses,

mais analogues, et porter à l'âme un même intérêt avec un double plaisir. Ainsi ce seroit une grande erreur de penser que l'ordonnance du théâtre n'a rien de commun avec celle de la musique, si ce n'est la convenance générale qu'elles tirent du poëme : c'est à l'imagination des deux artistes à déterminer entre eux ce que celle du poëte a laissé à leur disposition, et à s'accorder si bien en cela, que le spectateur sente toujours l'accord parfait de ce qu'il voit et de ce qu'il entend. Mais il faut avouer que la tâche du musicien est la plus grande. L'imitation de la peinture est toujours froide, parce qu'elle manque de cette succession d'idées et d'impressions qui échauffe l'âme par degrés, et que tout est dit au premier coup d'œil. La puissance imitative de cet art, avec beaucoup d'objets apparens, se borne en effet à de très-foibles représentations. C'est un des grands avantages du musicien de pouvoir peindre les choses qu'on ne sauroit entendre, tandis qu'il est impossible au peintre de peindre celles qu'on ne sauroit voir; et le plus grand prodige d'un art qui n'a d'activité que par ses mouvemens est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude, et le silence même, entrent dans le nombre des tableaux de la musique. Quelquefois le bruit produit l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit; comme quand un homme s'endort à une lecture égale et monotone, et s'éveille à l'instant qu'on se tait : et il en est de même pour d'autres effets. Mais l'art a des substitutions plus fertiles et bien plus fines que celles-ci; il sait exciter par un sens des émotions semblables à celles qu'on peut exciter par un autre; et, comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture, dénuée de cette force, rend difficilement à la musique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvemens que sa présence excite dans l'esprit du spectateur; il ne représente pas directement la chose, mais il réveille dans notre âme le même sentiment qu'on éprouve en la voyant.

Ainsi, bien que le peintre n'ait rien à tirer de la partition du musicien, l'habile musicien ne sortira point sans fruit de l'atelier du peintre : non-seulement il agitera la mer à son gré, excitera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrens; mais il augmentera l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera l'orage, rendra l'air tranquille, le ciel serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages.

Nous venons de voir comment l'union des trois arts qui constituent la scène lyrique forme entre eux un tout très-bien lié. On a tenté d'y en introduire un quatrième, dont il me reste à parler.

Tous les mouvemens du corps, ordonnés selon certaines lois pour affecter les regards par quelque action, prennent en général le nom de gestes. Le geste se divise en deux espèces, dont l'une sert d'accompagnement à la parole, et l'autre de supplément. Le premier, naturel à tout homme qui parle, se modifie différemment, selon les hommes,

les langues et les caractères. Le second est l'art de parler aux yeux sans le secours de l'écriture, par des mouvemens du corps devenus signes de convention. Comme ce geste est plus pénible, moins naturel pour nous que l'usage de la parole, et qu'elle le rend inutile, il l'exclut, et même en suppose la privation; c'est ce qu'on appelle art des pantomimes. A cet art ajoutez un choix d'attitudes agréables et de mouvemens cadencés, vous aurez ce que nous appelons la danse, qui ne mérite guère le nom d'art quand elle ne dit rien à l'esprit.

Ceci posé, il s'agit de savoir si la danse, étant un langage, et par conséquent pouvant être un art d'imitation, peut entrer avec les trois autres dans la marche de l'action lyrique, ou bien si elle peut interrompre et suspendre cette action sans gâter l'effet et l'unité de la pièce.

Or je ne vois pas que ce dernier cas puisse même faire une question: car chacun sent que tout l'intérêt d'une action suivie dépend de l'impression continue et redoublée que sa représentation fait sur nous; que tous les objets qui suspendent ou partagent l'attention sont autant de contre-charmes qui détruisent celui de l'intérêt; qu'en coupant le spectacle par d'autres spectacles qui lui sont étrangers, on divise le sujet principal en parties indépendantes qui n'ont rien de commun entre elles que le rapport général de la matière qui les compose; et qu'enfin plus les spectacles insérés seroient agréables, plus la mutilation du tout seroit difforme : dè sorte qu'en supposant un *opéra* coupé par quelques divertissemens qu'on pût imaginer, s'ils laissoient oublier le sujet principal, le spectateur, à la fin de chaque fête, se trouveroit aussi peu ému qu'au commencement de la pièce; et, pour l'émouvoir de nouveau et ranimer l'intérêt, ce seroit toujours à recommencer. Voilà pourquoi les Italiens ont enfin banni des entr'actes de leurs *opéras* ces intermèdes comiques qu'ils y avoient insérés; genre de spectacle agréable, piquant, et bien pris dans la nature, mais si déplacé dans le milieu d'une action tragique, que les deux pièces se nuisoient mutuellement, et que l'une des deux ne pouvoit jamais intéresser qu'aux dépens de l'autre.

Reste donc à voir si, la danse ne pouvant entrer dans la composition du genre lyrique comme ornement étranger, on ne l'y pourroit pas faire entrer comme partie constitutive, et faire concourir à l'action un art qui ne doit pas la suspendre. Mais comment admettre à la fois deux langages qui s'excluent mutuellement, et joindre l'art pantomime à la parole qui le rend superflu? Le langage du geste, étant la ressource des muets ou des gens qui ne peuvent s'entendre, devient ridicule entre ceux qui parlent : on ne répond point à des mots par des gambades, ni au geste par des discours: autrement je ne vois point pourquoi celui qui entend le langage de l'autre ne lui répond pas sur le même ton. Supprimez donc la parole si vous voulez employer la danse : sitôt que vous introduisez la pantomime dans l'*opéra*, vous en devez bannir la poésie; parce que de toutes les unités la plus nécessaire est celle du langage, et qu'il est absurde et ridicule de dire à la fois la même chose à la même personne, et de bouche et par écrit.

Les deux raisons que je viens d'alléguer se réunissent dans toute leur force pour bannir du drame lyrique les fêtes et les divertissemens qui non-seulement en suspendent l'action, mais ou ne disent rien, ou substituent brusquement au langage adopté un autre langage opposé, dont le contraste détruit la vraisemblance, affoiblit l'intérêt, et, soit dans la même action poursuivie, soit dans un épisode inséré, blesse également la raison. Ce seroit pis si ces fêtes n'offroient au spectateur que des sauts sans liaison et des danses sans objet, tissu gothique et barbare dans un genre d'ouvrage où tout doit être peinture et imitation.

Il faut avouer cependant que la danse est si avantageusement placée au théâtre, que ce seroit le priver d'un de ses plus grands agrémens que de l'en retrancher tout à fait. Aussi, quoiqu'on ne doive point avilir une action tragique par des sauts et des entrechats, c'est terminer très-agréablement le spectacle que de donner un ballet après l'*opéra*, comme une petite pièce après la tragédie. Dans ce nouveau spectacle qui ne tient point au précédent, on peut aussi faire choix d'une autre langue; c'est une autre nation qui paroît sur la scène. L'art pantomime ou la danse devenant alors la langue de convention, la parole en doit être bannie à son tour; et la musique, restant le moyen de liaison, s'applique à la danse dans la petite pièce, comme elle s'appliquoit dans la grande à la poésie. Mais avant d'employer cette langue nouvelle il faut la créer. Commencer par donner des ballets en action sans avoir préalablement établi la convention des gestes, c'est parler une langue à gens qui n'en ont pas le dictionnaire, et qui par conséquent ne l'entendront point.

Opéra, *s. m.* Est aussi un mot consacré pour distinguer les différens ouvrages d'un même auteur, selon l'ordre dans lequel ils ont été imprimés ou gravés, et qu'il marque ordinairement lui-même sur les titres par des chiffres. (Voy. *OEuvre.*) Ces deux mots sont principalement en usage pour les compositions de symphonie.

Oratoire. De l'italien *oratorio.* Espèce de drame en latin ou en langue vulgaire, divisé par scènes, à l'imitation des pièces de théâtre, mais qui roule toujours sur des sujets sacrés, et qu'on met en musique pour être exécuté dans quelque église durant le carême ou en d'autres temps. Cet usage, assez commun en Italie, n'est point admis en France : la musique françoise est si peu propre au genre dramatique, que c'est bien assez qu'elle y montre son insuffisance au théâtre, sans l'y montrer encore à l'église.

Orchestre, *s. m.* On prononce *orquestre.* C'étoit, chez les Grecs, la partie inférieure du théâtre; elle étoit faite en demi-cercle et garnie de siéges tout autour : on l'appeloit *orchestre*, parce que c'étoit là que s'exécutoient les danses.

Chez eux l'*orchestre* faisoit une partie du théâtre; à Rome, il en étoit séparé, et rempli de siéges destinés pour les sénateurs, les magistrats, les vestales, et les autres personnes de distinction. A Paris, l'*orchestre* des comédies françoise et italienne, et ce qu'on appelle ailleurs le *parquet*, est destiné en partie à un usage semblable.

Aujourd'hui ce mot s'applique plus particulièrement à la musique, et s'entend tantôt du lieu où se tiennent ceux qui jouent des instrumens, comme l'*orchestre* de l'Opéra, tantôt du lieu où se tiennent tous les musiciens en général, comme l'*orchestre* du Concert spirituel au château des Tuileries, et tantôt de la collection de tous les symphonistes : c'est dans ce dernier sens que l'on dit de l'exécution de musique que l'*orchestre* étoit bon ou mauvais, pour dire que les instrumens étoient bien ou mal joués.

Dans les musiques nombreuses en symphonistes, telles que celles d'un opéra, c'est un soin qui n'est pas à négliger que la bonne distribution de l'*orchestre*. On doit en grande partie à ce soin l'effet étonnant de la symphonie dans les opéras d'Italie. On porte la première attention sur la fabrique même de l'*orchestre*, c'est-à-dire de l'enceinte qui le contient; on lui donne les proportions convenables pour que les symphonistes y soient le plus rassemblés et le mieux distribués qu'il est possible : on a soin d'en faire la caisse d'un bois léger et résonnant comme le sapin, de l'établir sur un vide avec des arcs-boutans, d'en écarter les spectateurs par un râteau placé dans le parterre à un pied ou deux de distance; de sorte que le corps même de l'*orchestre* portant, pour ainsi dire, en l'air, et ne touchant presque à rien, vibre et résonne sans obstacle, et forme comme un grand instrument qui répond à tous les autres et en augmente l'effet.

A l'égard de la distribution intérieure, on a soin : 1° que le nombre de chaque espèce d'instrumens se proportionne à l'effet qu'ils doivent produire tous ensemble; que, par exemple, les basses n'étouffent pas les dessus et n'en soient pas étouffées; que les hautbois ne dominent pas sur les violons, ni les seconds sur les premiers; 2° que les instrumens de chaque espèce, excepté les basses, soient rassemblés entre eux, pour qu'ils s'accordent mieux et marchent ensemble avec plus d'exactitude; 3° que les basses soient dispersées autour des deux clavecins et par tout l'*orchestre*, parce que c'est la basse qui doit régler et soutenir toutes les autres parties, et que tous les musiciens doivent l'entendre également; 4° que tous les symphonistes aient l'œil sur le maître à son clavecin, et le maître sur chacun d'eux; que de même chaque violon soit vu de son premier et le voie : c'est pourquoi cet instrument, étant et devant être le plus nombreux, doit être distribué sur deux lignes qui se regardent; savoir, les premiers assis en face du théâtre, le dos tourné vers les spectateurs, les seconds vis-à-vis d'eux, le dos tourné vers le théâtre, etc.

Le premier *orchestre* de l'Europe pour le nombre et l'intelligence des symphonistes est celui de Naples; mais celui qui est le mieux distribué et forme l'ensemble le plus parfait est l'*orchestre* de l'Opéra du roi de Pologne à Dresde, dirigé par l'illustre Hasse. (Ceci s'écrivoit en 1754.) Voyez (pl. XVII, fig. 1) la représentation de cet *orchestre*, où, sans s'attacher aux mesures qu'on n'a pas prises sur les lieux, on pourra mieux juger à l'œil de la distribution totale qu'on ne pourroit faire sur une longue description.

On a remarqué que de tous les *orchestres* de l'Europe, celui de

l'Opéra de Paris, quoique un des plus nombreux, étoit celui qui faisoit le moins d'effet. Les raisons en sont faciles à comprendre : premièrement, la mauvaise construction de l'*orchestre*, enfoncé dans la terre, et clos d'une enceinte de bois lourd, massif et chargé de fer, étouffe toute résonnance; 2° le mauvais choix des symphonistes, dont le plus grand nombre, reçu par faveur, sait à peine la musique, et n'a nulle intelligence de l'ensemble; 3° leur assommante habitude de racler, s'accorder, préluder continuellement à grand bruit, sans jamais pouvoir être d'accord; 4° le génie françois, qui est en général de négliger et dédaigner tout ce qui devient devoir journalier; 5° les mauvais instrumens des symphonistes, lesquels, restant sur le lieu, sont toujours des instrumens de rebut, destinés à mugir durant les représentations, et à pourrir dans les intervalles; 6° le mauvais emplacement du maître, qui, sur le devant du théâtre, et tout occupé des acteurs, ne peut veiller suffisamment sur son *orchestre*, et l'a derrière lui, au lieu de l'avoir sous ses yeux; 7° le bruit insupportable de son bâton qui couvre et amortit tout l'effet de la symphonie; 8° la mauvaise harmonie de leurs compositions, qui, n'étant jamais pure et choisie, ne fait entendre, au lieu de choses d'effet, qu'un remplissage sourd et confus; 9° pas assez de contre-basses et trop de violoncelles, dont les sons, traînés à leur manière, étouffent la mélodie et assomment le spectateur; 10° enfin le défaut de mesure, et le caractère indéterminé de la musique françoise, où c'est toujours l'acteur qui règle l'*orchestre*, au lieu que l'*orchestre* doit régler l'acteur, et où les dessus mènent la basse, au lieu que la basse doit mener les dessus.

OREILLE, *s. f.* Ce mot s'emploie figurément en termes de musique. Avoir de l'*oreille*, c'est avoir l'ouïe sensible, fine et juste; en sorte que, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, on soit choqué du moindre défaut, et qu'aussi l'on soit frappé des beautés de l'art quand on les entend. On a l'*oreille* fausse lorsqu'on chante constamment faux, lorsqu'on ne distingue point les intonations fausses des intonations justes, ou lorsqu'on n'est point sensible à la précision de la mesure, qu'on la bat inégale ou à contre-temps. Ainsi le mot *oreille* se prend toujours pour la finesse de la sensation ou pour le jugement du sens : dans cette acception, le mot *oreille* ne se prend jamais qu'au singulier et avec l'article partitif : *Avoir de l'oreille; Il a peu d'oreille.*

ORGANIQUE, *adj. pris subst. au féminin.* C'étoit, chez les Grecs, cette partie de la musique qui s'exécutoit sur les instrumens, et cette partie avoit ses caractères, ses notes particulières, comme on le voit dans les tables de Bacchius et d'Alipius. (Voy. *Musique*, *Notes*.)

ORGANISER le chant, *v. a.* C'étoit, dans les commencemens de l'invention du contre-point, insérer quelques tierces dans une suite de plain-chant à l'unisson, de sorte, par exemple, qu'une partie du chœur chantant ces quatre notes *ut ré si ut*, l'autre partie chantoit en même temps ces quatre-ci *ut ré ré ut.* Il paroît par les exemples cités par l'abbé Le Beuf et par d'autres, que l'*organisation* ne se pratiquoit

guère que sur la note sensible à l'approche de la finale; d'où il suit qu'on n'*organisoit* presque jamais que par une tierce mineure. Pour un accord si facile et si peu varié, les chantres qui *organisoient* ne laissoient pas d'être payés plus cher que les autres.

A l'égard de l'*organum triplum* ou *quadruplum*, qui s'appeloit aussi *triplum* ou *quadruplum* tout simplement, ce n'étoit autre chose que le même chant des parties *organisantes* entonné par des hautes-contre à l'octave des basses, et par des dessus à l'octave des tailles.

ORTHIEN, *adj.* Le nome *orthien* dans la musique grecque étoit un nome dactylique, inventé, selon les uns, par l'ancien Olympus le Phrygien, et, selon d'autres, par le Mysien. C'est sur ce nome *orthien*, disent Hérodote et Aulu-Gelle, que chantoit Arion quand il se précipita dans la mer.

OUVERTURE, *s. f.* Pièce de symphonie qu'on s'efforce de rendre éclatante, imposante, harmonieuse, et qui sert de début aux opéras et autres drames lyriques d'une certaine étendue.

Les *ouvertures* des opéras françois sont presque toutes calquées sur celles de Lulli. Elles sont composées d'un morceau traînant appelé grave, qu'on joue ordinairement deux fois, et d'une reprise sautillante appelée gaie, laquelle est communément fuguée : plusieurs de ces reprises rentrent encore dans le grave en finissant.

Il a été un temps où les *ouvertures* françoises servoient de modèle dans toute l'Europe. Il n'y a pas soixante ans qu'on faisoit venir en Italie des *ouvertures* de France pour mettre à la tête des opéras : j'ai vu même plusieurs anciens opéras italiens notés avec une *ouverture* de Lulli à la tête. C'est de quoi les Italiens ne conviennent pas aujourd'hui que tout a si fort changé; mais le fait ne laisse pas d'être très-certain.

La musique instrumentale ayant fait un progrès étonnant depuis une quarantaine d'années, les vieilles *ouvertures*, faites pour des symphonistes qui savoient peu tirer parti de leurs instrumens, ont bientôt été laissées aux François, et l'on s'est d'abord contenté d'en garder à peu près la disposition. Les Italiens n'ont pas même tardé de s'affranchir de cette gêne, et ils distribuent aujourd'hui leurs *ouvertures* d'une autre manière : ils débutent par un morceau saillant et vif, à deux ou à quatre temps; puis ils donnent un *andante* à demi-jeu, dans lequel ils tâchent de déployer toutes les grâces du beau chant, et ils finissent par un brillant *allegro*, ordinairement à trois temps.

La raison qu'ils donnent de cette distribution est que, dans un spectacle nombreux où les spectateurs font beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au silence et fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe. Ils disent que le grave de nos *ouvertures* n'est entendu ni écouté de personnes, et que notre premier coup d'archet, que nous vantons avec tant d'emphase, moins bruyant que l'accord des instrumens qui le précède, et avec lequel il se confond, est plus propre à préparer l'auditeur à l'ennui qu'à l'attention. Ils ajoutent qu'après avoir rendu le spectateur attentif, il convient de l'intéresser avec moins de bruit par un chant agréable et flatteur qui le dispose a

l'attendrissement qu'on tâchera bientôt de lui inspirer; et de déterminer enfin l'*ouverture* par un morceau d'un autre caractère, qui, tranchant avec le commencement du drame, marque, en finissant, avec bruit, le silence que l'acteur arrivé sur la scène exige du spectateur.

Notre vieille routine d'*ouvertures* a fait naître en France une plaisante idée. Plusieurs se sont imaginé qu'il y avoit une telle convenance entre la forme des *ouvertures* de Lulli et un opéra quelconque, qu'on ne sauroit la changer sans rompre l'accord du tout; de sorte que d'un début de symphonie qui seroit dans un autre goût, tel, par exemple, qu'une *ouverture* italienne, ils diront avec mépris que c'est une sonate et non pas une *ouverture* : comme si toute *ouverture* n'étoit pas une sonate!

Je sais bien qu'il seroit à désirer qu'il y eût un rapport propre et sensible entre le caractère d'une *ouverture* et celui de l'ouvrage qu'elle annonce; mais, au lieu de dire que toutes les *ouvertures* doivent être jetées au même moule, cela dit précisément le contraire. D'ailleurs, si nos musiciens manquent si souvent de saisir le vrai rapport de la musique aux paroles dans chaque morceau, comment saisiront-ils les rapports plus éloignés et plus fins entre l'ordonnance d'une *ouverture* et celle du corps entier de l'ouvrage? Quelques musiciens se sont imaginé bien saisir ces rapports en rassemblant d'avance dans l'*ouverture* tous les caractères exprimés dans la pièce, comme s'ils vouloient exprimer deux fois la même action, et que ce qui est à venir fût déjà passé. Ce n'est pas cela; l'*ouverture* la mieux entendue est celle qui dispose tellement les cœurs des spectateurs qu'ils s'ouvrent sans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès le commencement de la pièce. Voilà le véritable effet que doit produire une bonne *ouverture*, voilà le plan sur lequel il la faut traiter.

OUVERTURE DU LIVRE, A L'OUVERTURE DU LIVRE. Voy. *Livre*.

OXYPYCNI, *adj. plur.* C'est le nom que donnoient les anciens dans le genre épais au troisième son en montant de chaque tétracorde. Ainsi les sons *oxypycni* étoient cinq en nombre. (Voy. *Apycni*, *Épais*, *Système*, *Tétracorde*.)

## P

P. par abréviation signifie *piano*, c'est-à-dire *doux*. (Voy. *Doux*.)

Le double *pp* signifie *pianissimo*, c'est-à-dire *très doux*.

PANTOMIME, *s. f.* Air sur lequel deux ou plusieurs danseurs exécutent en danse une action qui porte aussi le nom de *pantomime*. Les airs de *pantomimes* ont pour l'ordinaire un couplet principal qui revient souvent dans le cours de la pièce, et qui doit être simple, par la raison dite au mot *contredanse* : mais ce couplet est entremêlé d'autres plus saillans, qui parlent, pour ainsi dire, et font image dans les situations où le danseur doit mettre une expression déterminée.

PAPIER RÉGLÉ. On appelle ainsi le papier préparé avec les portées toutes tracées pour y noter la musique. (Voy. *Portée*.)

Il y a du *papier réglé* de deux espèces : savoir, celui dont le format

est plus long que large, tel qu'on l'emploie communément en France; et celui dont le format est plus large que long; ce dernier est le seul dont on se serve en Italie. Cependant, par une bizarrerie dont j'ignore la cause, les papetiers de Paris appellent *papier réglé à la françoise* celui dont on se sert en Italie, et *papier réglé à l'italienne* celui qu'on préfère en France.

Le format plus large que long paroît plus commode, soit parce qu'un livre de cette forme se tient mieux ouvert sur un pupitre, soit parce que, les portées étant plus longues, on en change moins fréquemment : or, c'est dans ces changemens que les musiciens sont sujets à prendre une portée pour l'autre, surtout dans les partitions. (Voy. *Partition.*)

Le *papier réglé* en usage en Italie est toujours de dix portées, ni plus ni moins; et cela fait juste deux lignes ou accolades dans les partitions ordinaires, où l'on a toujours cinq parties; savoir, deux dessus de violon, la *viola*, la partie chantante, et la basse. Cette division étant toujours la même, et chacun trouvant dans toutes les partitions sa partie semblablement placée, passe toujours d'une accolade à l'autre sans embarras et sans risque de se méprendre. Mais dans les partitions françoises, où le nombre des portées n'est fixe et déterminé ni dans les pages ni dans les accolades, il faut toujours hésiter à la fin de chaque portée pour trouver dans l'accolade qui suit la portée correspondante à celle où l'on est; ce qui rend le musicien moins sûr, et l'exécution plus sujette à manquer.

PARADIAZEUXIS OU DISJONCTION PROCHAINE, *s. f.* C'étoit, dans la musique grecque, au rapport du vieux Bacchius, l'intervalle d'un ton seulement entre les cordes de deux tétracordes; et telle est l'espèce de disjonction qui règne entre le tétracorde synnéménon et le tétracorde diézeugménon. (Voy. ces mots.)

PARAMÈSE, *s. f.* C'étoit, dans la musique grecque, le nom de la première corde du tétracorde diézeugménon. Il faut se souvenir que le troisième tétracorde pouvoit être conjoint avec le second; alors sa première corde étoit la mèse ou la quatrième corde du second, c'est-à-dire que cette mèse étoit commune aux deux.

Mais quand ce troisième tétracorde étoit disjoint, il commençoit par la corde appelée *paramèse*, laquelle, au lieu de se confondre avec la mèse, se trouvoit alors un ton plus haut, et ce ton faisoit la disjonction ou distance entre la quatrième corde ou la plus aiguë du tétracorde méson, et la première ou la plus grave du tétracorde diézeugménon. (Voy. *Système*, *Tétracorde.*)

*Paramèse* signifie proche de la mèse, parce qu'en effet la *paramèse* n'en étoit qu'à un ton de distance, quoiqu'il y eût quelquefois une corde entre deux. (Voy. *Trite.*)

PARANÈTE, *s. f.* C'est, dans la musique ancienne, le nom donné par plusieurs auteurs à la troisième corde de chacun des trois tétracordes synnéménon, diézeugménon et hyperboléon; corde que quelques-uns ne distinguoient que par le nom du genre où ces tétracordes étoient employés : ainsi la troisième corde du tétracorde hyperboléon, la-

quelle est appelée hyperboléon diatonos par Aristoxène et Alipius, et appelée *paranète* hyperboléon par Euclide, etc.

PARAPHONIE, *subst. fém.* C'est, dans la musique ancienne, cette espèce de consonnance qui ne résulte pas des mêmes sons, comme l'unisson, qu'on appelle *homophonie*, ni de la réplique des mêmes sons, comme l'octave, qu'on appelle *antiphonie*, mais des sons réellement différens, comme la quinte et la quarte, seules *paraphonies* admises dans cette musique; car, pour la sixte et la tierce, les Grecs ne les mettoient pas au rang des *paraphonies*, ne les admettant pas même pour consonnances.

PARFAIT, *adj.* Ce mot, dans la musique, a plusieurs sens : joint au mot *accord*, il signifie un accord qui comprend toutes les consonnances sans aucune dissonance; joint au mot *cadence*, il exprime celle qui porte la note sensible, et de la dominante tombe sur la finale; joint au mot *consonnance*, il exprime un intervalle juste et déterminé, qui ne peut être ni majeur ni mineur : ainsi l'octave, la quinte et la quarte, sont des consonnances parfaites, et ce sont les seules; joint au mot *mode*, il s'applique à la mesure par une acception qui n'est plus connue, et qu'il faut expliquer pour l'intelligence des anciens auteurs.

Ils divisoient le temps ou le mode, par rapport à la mesure, en *parfait* ou *imparfait;* et prétendant que le nombre ternaire étoit plus parfait que le binaire, ce qu'ils prouvoient par la Trinité, ils appeloient temps ou mode parfait celui dont la mesure étoit à trois temps; et ils le marquoient par un O ou cercle, quelquefois seul, et quelquefois barré, Φ. Le temps ou mode *imparfait* formoit une mesure à deux temps, et se marquoit par un O tronqué ou un C, tantôt seul et tantôt barré. (Voy. *Mesure*, *Mode*, *Prolation*, *Temps*.)

PARHYPATE, *s. f.* Nom de la corde qui suit immédiatement l'hypate du grave à l'aigu. Il y avoit deux *parhypates* dans le diagramme des Grecs, savoir : la *parhypate hypaton* et la *parhypate méson*. Ce mot *parhypate* signifie *sous-principale*, ou *proche la principale*. (Voy. *Hypate*.)

PARODIE, *s. f.* Air de symphonie dont on fait un air chantant en y ajustant des paroles. Dans une musique bien faite le chant est fait sur les paroles, et dans la *parodie* les paroles sont faites sur le chant : tous les couplets d'une chanson, excepté le premier, sont des espèces de *parodies;* et c'est pour l'ordinaire ce que l'on ne sent que trop à la manière dont la prosodie y est estropiée. (Voy. *Chanson*.)

PAROLES, *s. f. plur.* C'est le nom qu'on donne au poëme que le compositeur met en musique, soit que ce poëme soit petit ou grand, soit que ce soit un drame ou une chanson. La mode est de dire d'un nouvel opéra que la musique en est passable ou bonne, mais que les *paroles* en sont détestables : on pourroit dire le contraire des vieux opéras de Lulli.

PARTIE, *s. f.* C'est le nom de chaque voix ou mélodie séparée, dont la réunion forme le concert. Pour constituer un accord, il faut que deux sons au moins se fassent entendre à la fois, ce qu'une seule voix ne sauroit faire. Pour former en chantant une harmonie ou une suite

d'accords, il faut donc plusieurs voix : le champ qui appartient à chacune de ces voix s'appelle *partie*, et la collection de toutes les parties d'un même ouvrage écrites l'une au-dessous de l'autre s'appelle partition. (Voy. *Partition.*)

Comme un accord complet est composé de quatre sons, il y a aussi dans la musique quatre *parties* principales, dont la plus aiguë s'appelle *dessus*, et se chante par des voix de femmes, d'enfans, ou de *musici;* les trois autres sont : la *haute-contre*, la *taille* et la *basse*, qui toutes appartiennent à des voix d'hommes. On peut voir (pl. XVI, fig. 1) l'étendue de voix de chacune de ces *parties* et la clef qui lui appartient. Les notes blanches montrent les sons pleins où chaque partie peut arriver tant en haut qu'en bas; et les croches qui suivent montrent les sons où la voix commenceroit à se forcer, et qu'elle ne doit former qu'en passant. Les voix italiennes excèdent presque toujours cette étendue dans le haut, surtout les dessus; mais la voix devient alors une espèce de *fausset*, et, avec quelque art que ce défaut se déguise, c'en est certainement un.

Quelqu'une ou chacune de ces *parties* se subdivise quand on compose à plus de quatre *parties* (Voy. *Dessus*, *Taille*, *Basse.*)

Dans la première invention du contre-point, il n'eut d'abord que deux *parties*, dont l'une s'appeloit *ténor* et l'autre *discant;* ensuite on en ajouta une troisième qui prit le nom de *triplum;* et enfin une quatrième qu'on appela quelquefois *quadruplum*, et plus communément *mottetus*. Ces *parties* se confondoient et enjamboient très-fréquemment les unes sur les autres : ce n'est que peu à peu qu'en s'étendant à l'aigu et au grave elles ont pris avec des diapasons plus séparés et plus fixes les noms qu'elles ont aujourd'hui.

Il y a aussi des *parties* instrumentales. Il y a même des instrumens, comme l'orgue, le clavecin, la viole, qui peuvent faire plusieurs *parties* à la fois. On divise aussi la musique instrumentale en quatre *parties*, qui répondent à celles de la musique vocale, et qui s'appellent *dessus*, *quinte*, *taille* et *basse;* mais ordinairement le dessus se sépare en deux, et la quinte s'unit avec la taille sous le nom commun de *viole*. On trouvera aussi (pl. XVI, fig. 2) les clefs et l'étendue des quatre *parties* instrumentales : mais il faut remarquer que la plupart des instrumens n'ont pas dans le haut des bornes précises, et qu'on les peut faire démancher autant qu'on veut aux dépens des oreilles des auditeurs; au lieu que dans le bas ils ont un terme fixe qu'ils ne sauroient passer : ce terme est à la note que j'ai marquée, mais je n'ai marqué dans le haut que celle où l'on peut atteindre sans démancher.

Il y a des *parties* qui ne doivent être chantées que par une seule voix, ou jouées que par un seul instrument; et celles-là s'appellent *parties récitantes*. D'autres parties s'exécutent par plusieurs personnes chantant ou jouant à l'unisson, et on les appelle *parties concertantes* ou *parties de chœur*.

On appelle encore *partie* le papier de musique sur lequel est écrite la *partie* séparée de chaque musicien. Quelquefois plusieurs chantent ou jouent sur le même papier; mais quand ils ont chacun le leur,

comme cela se pratique ordinairement dans les grandes musiques, alors, quoique en ce sens chaque concertant ait sa *partie*, ce n'est pas à dire dans l'autre sens qu'il y ait autant de *parties* que de concertans, attendu que la même *partie* est souvent doublée, triplée et multipliée à proportion du nombre total des exécutans.

PARTITION, *s. f.* Collection de toutes les parties d'une pièce de musique, où l'on voit, par la réunion des portées correspondantes, l'harmonie qu'elles forment entre elles. On écrit pour cela toutes les parties portée à portée, l'une au-dessous de l'autre, avec la clef qui convient à chacune, commençant par les plus aiguës, et plaçant la basse au-dessous du tout; on les arrange, comme j'ai dit au mot *Copiste*, de manière que chaque mesure d'une portée soit placée perpendiculairement au-dessus et au-dessous de la mesure correspondante des autres parties, et enfermée dans les mêmes barres prolongées de l'une à l'autre, afin que l'on puisse voir d'un coup d'œil tout ce qui doit s'entendre à la fois.

Comme dans cette disposition une seule ligne de musique comprend autant de portées qu'il y a de parties, on embrasse toutes ces portées par un trait de plume qu'on appelle *accolade*, et qui se tire à la marge au commencement de cette ligne ainsi composée; puis on recommence, pour une nouvelle ligne, à tracer une nouvelle accolade qu'on remplit de la suite des mêmes portées écrites dans le même ordre.

Ainsi, quand on veut suivre une partie, après avoir parcouru la portée jusqu'au bout, on ne passe pas à celle qui est immédiatement au-dessous; mais on regarde quel rang la portée que l'on quitte occupe dans son accolade; on va chercher dans l'accolade qui suit la portée correspondante, et l'on y trouve la suite de la même partie.

L'usage des *partitions* est indispensable pour composer. Il faut aussi que celui qui conduit un concert ait la *partition* sous les yeux pour voir si chacun suit sa partie, et remettre ceux qui peuvent manquer : elle est même utile à l'accompagnateur pour bien suivre l'harmonie; mais, quant aux autres musiciens, on donne ordinairement à chacun sa partie séparée, étant inutile pour lui de voir celle qu'il n'exécute pas.

Il y a pourtant quelques cas où l'on joint dans une partie séparée d'autres parties en *partition* partielle, pour la commodité des exécutans : 1° dans les parties vocales on note ordinairement la basse continue en *partition* avec chaque partie récitante, soit pour éviter au chanteur la peine de compter ses pauses en suivant la basse, soit pour qu'il se puisse accompagner lui-même en répétant ou récitant sa partie; 2° les deux parties d'un duo chantant se notent en *partition* dans chaque partie séparée, afin que chaque chanteur, ayant sous les yeux tout le dialogue, en saisisse mieux l'esprit et s'accorde plus aisément avec sa contre-partie; 3° dans les parties instrumentales, on a soin, pour les récitatifs obligés, de noter toujours la partie chantante en *partition* avec celle de l'instrument, afin que, dans ces alternatives de chant non mesuré et de symphonie mesurée, le symphoniste prenne juste le temps des ritournelles sans enjamber et sans retarder.

*Partition* est encore, chez les facteurs d'orgue et de clavecin, une règle pour accorder l'instrument en commençant par une corde ou un tuyau de chaque touche dans l'étendue d'une octave ou un peu plus, prise vers le milieu du clavier, et sur cette octave ou *partition* l'on accorde après tout le reste. Voici comment on s'y prend pour former la *partition*.

Sur un son donné par un instrument dont je parlerai au mot *Ton*, l'on accorde à l'unisson ou à l'octave le C *sol ut* qui appartient à la clef de ce nom, et qui se trouve au milieu du clavier ou à peu près; on accorde ensuite le *sol*, quinte aiguë de cet *ut;* puis le *ré*, quinte aiguë de ce *sol;* après quoi l'on redescend à l'octave de ce *ré*, à côté du premier *ut;* on remonte à la quinte *la*, puis encore à la quinte *mi*, on redescend à l'octave de ce *mi*, et l'on continue de même, montant de quinte en quinte et redescendant à l'octave lorsqu'on avance trop à l'aigu. Quand on est parvenu au *sol* dièse, on s'arrête.

Alors on reprend le premier *ut*, et l'on accorde son octave aiguë, puis la quinte grave de cette octave *fa;* l'octave aiguë de ce *fa;* ensuite le *si* bémol, quinte de cette octave; enfin le *mi* bémol, quinte grave de ce *si* bémol; l'octave aiguë duquel *mi* bémol doit faire quinte juste ou à peu près avec le *la* bémol ou *sol* dièse précédemment accordé : quand cela arrive, la *partition* est juste; autrement elle est fausse, et cela vient de n'avoir pas bien suivi les règles expliquées au mot *Tempérament*. Voyez (pl. XVI, fig. 3) la succession d'accords qui forme la *partition*.

La *partition* bien faite, l'accord du reste est très-facile, puisqu'il n'est plus question que d'unissons et d'octaves pour achever d'accorder tout le clavier.

Passacaille, *s. f.* Espèce de chaconne dont le chant est plus tendre et le mouvement plus lent que dans les chaconnes ordinaires. (Voy. *Chaconne*.) Les *passacailles* d'Armide et d'Issé sont célèbres dans l'opéra françois.

Passage, *s. m.* Ornement dont on charge un trait de chant, pour l'ordinaire assez court, lequel est composé de plusieurs notes ou diminutions qui se chantent ou se jouent très-légèrement : c'est ce que les Italiens appellent aussi *passo*. Mais tout chanteur en Italie est obligé de savoir composer des *passi*, au lieu que la plupart des chanteurs françois ne s'écartent jamais de la note et ne font de *passages* que ceux qui sont écrits.

Passe-pied, *s. m.* Air d'une danse de même nom, fort commune, dont la mesure est triple, se marque $\frac{3}{8}$, et se bat en un temps : le mouvement est plus vif que celui du menuet, le caractère de l'air à peu près semblable; excepté que le *passe-pied* admet la syncope, et que le menuet ne l'admet pas : les mesures de chaque reprise y doivent entrer de même en nombre pairement pair; mais l'air du *passe-pied*, au lieu de commencer sur le *frappé* de la mesure, doit dans chaque reprise commencer sur la croche qui le précède.

Pastorale, *s. f.* Opéra champêtre dont les personnages sont des bergers, et dont la musique doit être assortie à la simplicité de goût et de mœurs qu'on leur suppose.

Une *pastorale* est aussi une espèce de musique faite sur des paroles relatives à l'état *pastoral*, ou un chant qui imite celui des bergers, qui en a la douceur, la tendresse et le naturel : l'air d'une danse composée dans le même caractère s'appelle aussi *pastorale*.

PASTORELLE, *s. f.* Air italien dans le genre pastoral. Les airs françois appelés *pastorales* sont ordinairement à deux temps et dans le caractère de musette. Les *pastorelles* italiennes ont plus d'accent, plus de grâce, autant de douceur et moins de fadeur : leur mesure est toujours le six-huit.

PATHÉTIQUE, *adj.* Genre de musique dramatique et théâtrale, qui tend à peindre et à émouvoir les grandes passions, et plus particulièrement la douleur et la tristesse. Toute l'expression de la musique françoise, dans le genre *pathétique*, consiste dans les sons traînés, renforcés, glapissans, et dans une telle lenteur de mouvement que tout sentiment de la mesure y soit effacé. De là vient que les François croient que tout ce qui est lent est *pathétique*, et que tout ce qui est *pathétique* doit être lent : ils ont même des airs qui deviennent gais et badins, ou tendres et *pathétiques*, selon qu'on les chante vite ou lentement; tel est un air si connu dans tout Paris, auquel on donne le premier caractère, sur ces paroles : *Il y a trente ans que mon cotillon traîne;* et le second sur celles-ci : *Quoi! vous partez sans que rien vous arrête!* etc. C'est l'avantage de la mélodie françoise; elle sert à tout ce qu'on veut : *Fiet avis, et, quum volet, arbor.*

Mais la musique italienne n'a pas le même avantage; chaque chant, chaque mélodie a son caractère tellement propre qu'il est impossible de l'en dépouiller; son *pathétique* d'accent et de mélodie se fait sentir en toute sorte de mesure, et même dans les mouvemens les plus vifs. Les airs françois changent de caractère selon qu'on presse ou qu'on ralentit le mouvement : chaque air italien a son mouvement tellement déterminé, qu'on ne peut l'altérer sans anéantir la mélodie : l'air ainsi défiguré ne change pas son caractère, il le perd; ce n'est plus du chant, ce n'est rien.

Si le caractère du *pathétique* n'est pas dans le mouvement, on ne peut pas dire non plus qu'il soit dans le genre, ni dans le mode, ni dans l'harmonie, puisqu'il y a des morceaux également *pathétiques* dans les trois genres, dans les deux modes, et dans toutes les harmonies imaginables. Le vrai *pathétique* est dans l'accent passionné, qui ne se détermine point par les règles, mais que le génie trouve et que le cœur sent, sans que l'art puisse en aucune manière en donner la loi.

PATTE A RÉGLER, *s. f.* On appelle ainsi un petit instrument de cuivre, composé de cinq petites rainures également espacées, attachées à un manche commun, par lesquelles on trace à la fois sur le papier, et le long d'une règle, cinq lignes parallèles qui forment une portée. (Voy. *Portée*.)

PAVANE, *s. f.* Air d'une danse ancienne de même nom, laquelle depuis longtemps n'est plus en usage. Ce nom de *pavane* lui fut donné parce que les figurans faisoient, en se regardant, une espèce de roue

la manière des paons; l'homme se servoit, pour cette roue, de sa ɟpe et de son épée qu'il gardoit dans cette danse, et c'est par allusion la vanité de cette attitude qu'on a fait le verbe réciproque *se pavaner*.

PAUSE, *s. f.* Intervalle de temps qui, dans l'exécution, doit se pas- ɜr en silence par la partie où la *pause* est marquée. (Voy. *Tacet*, *Si- ɜnce.*)

Le nom de *pause* peut s'appliquer à des silences de différentes du- ées; mais communément il s'entend d'une mesure pleine. Cette *pause* e marque par un demi-bâton qui, partant d'une des lignes intérieures e la portée, descend jusqu'à la moitié de l'espace compris entre cette igne et la ligne qui est immédiatement au-dessous. Quand on a plu- ieurs *pauses* à marquer, alors on doit se servir des figures dont j'ai ɪarlé au mot *bâton*, et qu'on trouve marquées (pl. VII, fig. 2).

A l'égard de la *demi-pause*, qui vaut une blanche, ou la moitié l'une mesure à quatre temps, elle se marque comme la *pause* entière, vec cette différence que la *pause* tient à une ligne par le haut, et que a *demi-pause* y tient par le bas. Voyez, dans la même figure 2, la listinction de l'une et de l'autre.

Il faut remarquer que la *pause* vaut toujours une mesure juste, dans ɪuelque espèce de mesure qu'on soit, au lieu que la *demi-pause* a une ɾaleur fixe et invariable; de sorte que, dans toute mesure qui vaut ɔlus ou moins d'une ronde ou de deux blanches, on ne doit point se ɜervir de la *demi-pause* pour marquer une demi-mesure, mais des ɪutres silences qui en expriment la juste valeur.

Quant à cette autre espèce de *pauses* connues dans nos anciennes musiques sous le nom de *pauses initiales*, parce qu'elles se plaçoient après la clef, et qui servoient, non à exprimer des silences, mais à déterminer le mode, ce nom de *pauses* ne leur fut donné qu'abusive- ment: c'est pourquoi je renvoie sur cet article aux mots *Bâton* et *Mode*.

PAUSER, *v. n.* Appuyer sur une syllabe en chantant. On ne doit *pauser* que sur les syllabes longues, et l'on ne *pause* jamais sur les *e* muets.

PÉAN, *s. m.* Chant de victoire parmi les Grecs, en l'honneur des dieux, et surtout d'Apollon.

PENTACORDE, *s. m.* C'étoit, chez les Grecs, tantôt un instrument à cinq cordes, et tantôt un ordre ou système formé de cinq sons; c'est en ce dernier sens que la quinte ou diapenté s'appeloit quelquefois *penta- corde*.

PENTATONON, *s. m.* C'étoit, dans la musique ancienne, le nom d'un intervalle que nous appelons aujourd'hui sixte superflue. (Voy. *Sixte*.) Il est composé de quatre tons, d'un semi-ton majeur, et d'un semi-ton mineur: d'où lui vient le nom de *pentatonon*, qui signifie *cinq tons*.

PERFIDIE, *s. f.* Terme emprunté de la musique italienne, et qui signifie une certaine affectation de faire toujours la même chose, de poursuivre toujours le même dessin, de conserver le même mouve- ment, le même caractère de chant, les mêmes passages, les mêmes figures de notes (voy. *Dessin*, *Chant*, *Mouvement*); telles sont les

basses contraintes, comme celles des anciennes chaconnes, et une infinité de manières d'accompagnement contraint ou *perfidié*, *perfidiato*, qui dépendent du caprice des compositeurs.

Ce terme n'est point usité en France, et je ne sais s'il a jamais été écrit en ce sens ailleurs que dans le Dictionnaire de Brossard.

PÉRIÉLÈSE, *s. f.* Terme de plain-chant. C'est l'interposition d'une ou plusieurs notes dans l'intonation de certaines pièces de chant, pour en assurer la finale, et avertir le chœur que c'est à lui de reprendre et poursuivre ce qui suit.

La *périélèse* s'appelle autrement *cadence* ou *petite neume*, et se fait de trois manières, savoir : 1° par *circonvolution*, 2° par *intercidence* ou *diaptose*, 3° ou par simple *duplication*. (Voy. ces mots.)

PÉRIPHÉRÈSE, *s. f.* Terme de la musique grecque, qui signifie une suite de notes tant ascendantes que descendantes, et qui reviennent, pour ainsi dire, sur elles-mêmes. La *périphérèse* étoit formée de l'*anacamptos* et de l'*euthia*.

PETTEÏA, *s. f.* Mot grec qui n'a point de correspondant dans notre langue, et qui est le nom de la dernière des trois parties dans lesquelles on subdivise la mélopée. (Voy. *Mélopée.*)

La *petteïa* est, selon Aristide Quintilien, l'art de discerner les sons dont on doit faire ou ne pas faire usage, ceux qui doivent être plus ou moins fréquens, ceux par où l'on doit commencer, et ceux par où l'on doit finir.

C'est la *petteïa* qui constitue les modes de la musique; elle détermine le compositeur dans le choix du genre de mélodie relatif au mouvement qu'il veut peindre ou exciter dans l'âme, selon les personnes et selon les occasions; en un mot la *petteïa*, partie de l'hermosménon qui regarde la mélodie, est à cet égard ce que les mœurs sont en poésie.

On ne voit pas ce qui a porté les anciens à lui donner ce nom, à moins qu'ils ne l'aient pris de πεττεία, leur jeu d'échecs, la *petteïa*, dans la musique, étant une règle pour combiner et arranger les sons, comme le jeu d'échecs en est une autre pour arranger les pièces appelées πεττοί, *calculi*.

PHILÉLIE, *s. f.* C'étoit chez les Grecs une sorte d'hymne ou de chanson en l'honneur d'Apollon. (Voy *Chanson.*)

PHONIQUE, *s. f.* Art de traiter et combiner les sons sur les principes de l'acoustique. (Voy. *Acoustique.*)

PHRASE, *s. f.* Suite de chant ou d'harmonie qui forme sans interruption un sens plus ou moins achevé, et qui se termine sur un repos par une cadence plus ou moins parfaite.

Il y a deux espèces de *phrases* musicales. En mélodie, la *phrase* est constituée par le chant, c'est-à-dire par une suite de sons tellement disposés, soit par rapport au ton, soit par rapport au mouvement, qu'ils fassent un tout bien lié, lequel aille se résoudre sur une corde essentielle du mode où l'on est.

Dans l'harmonie, la *phrase* est une suite régulière d'accords tous liés entre eux par des dissonances exprimées ou sous-entendues; la-

quelle se résout sur une cadence absolue, et selon l'espèce de cette cadence, selon que le sens en est plus ou moins achevé, le repos est aussi plus ou moins parfait.

C'est dans l'invention des *phrases* musicales, dans leurs proportions, dans leur entrelacement, que consistent les véritables beautés de la musique : un compositeur qui ponctue et phrase bien est un homme d'esprit; un chanteur qui sent, marque bien ses *phrases* et leur accent, est un homme de goût; mais celui qui ne sait voir et rendre que les notes, les tons, les temps, les intervalles, sans entrer dans le sens des *phrases*, quelque sûr, quelque exact d'ailleurs qu'il puisse être, n'est qu'un croque-sol.

PHRYGIEN, *adj.* Le mode *phrygien* est un des quatre principaux et plus anciens modes de la musique des Grecs. Le caractère en étoit ardent, fier, impétueux, véhément, terrible : aussi étoit-ce, selon Athénée, sur le ton ou mode *phrygien* que l'on sonnoit les trompettes et autres instrumens militaires.

Ce mode, inventé, dit-on, par Marsyas, Phrygien, occupe le milieu entre le lydien et le dorien, et sa finale est à un ton de distance de celles de l'un et de l'autre.

PIÈCE, *s. f.* Ouvrage de musique d'une certaine étendue, quelquefois d'un seul morceau, et quelquefois de plusieurs, formant un ensemble et un tout fait pour être exécuté de suite : ainsi une ouverture est une *pièce*, quoique composée de trois morceaux, et un opéra même est une *pièce*, quoique divisé par actes. Mais, outre cette acception générique, le mot *pièce* en a une plus particulière dans la musique instrumentale, et seulement pour certains instrumens, tels que la viole et le clavecin; par exemple, on ne dit point une *pièce de violon*, l'on dit une *sonate;* et l'on ne dit guère une *sonate de clavecin*, l'on dit une *pièce.*

PIED, *s. m.* Mesure de temps ou de quantité, distribuée en deux ou plusieurs valeurs égales ou inégales. Il y avoit dans l'ancienne musique cette différence des temps aux *pieds*, que les temps étoient comme les points ou élémens indivisibles, et les *pieds* les premiers composés de ces élémens; les *pieds*, à leur tour, étoient les élémens du mètre ou du rhythme.

Il y avoit des *pieds* simples, qui pouvoient seulement se diviser en temps; et de composés, qui pouvoient se diviser en d'autres pieds, comme le choriambe, qui pouvoit se résoudre en un trochée et un ïambe; l'ionique en un pyrrhique et un spondée, etc.

Il y avoit des *pieds* rhythmiques, dont les quantités relatives et déterminées étoient propres à établir des rapports agréables, comme égales, doubles, sesquialtères, sesquitierces, etc.; et de non rhythmiques, entre lesquels les rapports étoient vagues, incertains, peu sensibles; tels, par exemple, qu'on en pourroit former de mots françois, qui, pour quelques syllabes brèves ou longues, en ont une infinité d'autres sans valeur déterminée, ou qui, brèves ou longues seulement dans les règles des grammairiens, ne sont senties comme telles ni par l'oreille des poëtes, ni dans la pratique du peuple.

PINCÉ, *s. m.* Sorte d'agrément propre à certains instrumens, et sur-

tout au clavecin : il se fait en battant alternativement le son de la note écrite avec le son de la note inférieure, et observant de commencer et finir par la note qui porte le *pincé*.

Il y a cette différence du *pincé* au tremblement ou trille, que celui-ci se bat avec la note supérieure, et le *pincé* avec la note inférieure; ainsi le trille sur *ut* se bat sur l'*ut* et sur le *ré*, et le *pincé* sur le même *ut* se bat sur l'*ut* et sur le *si*. Le *pincé* est marqué, dans les pièces de Couperin, avec une petite croix fort semblable à celle avec laquelle on marque le trille dans la musique ordinaire. Voyez les signes de l'un et de l'autre à la tête des pièces de cet auteur.

PINCER, *v. a.* C'est employer les doigts au lieu de l'archet pour faire sonner les cordes d'un instrument. Il y a des instrumens à cordes qui n'ont point d'archet, et dont on ne joue qu'en les *pinçant;* tels sont le sistre, le luth, la guitare : mais on pince aussi quelquefois ceux où l'on se sert ordinairement de l'archet, comme le violon et le violoncelle; et cette manière de jouer, presque inconnue dans la musique françoise, se marque dans l'italienne par le mot *pizzicato*.

PIQUÉ, *adj. pris adverbialement*. Manière de jouer en pointant les notes et marquant fortement le pointé.

Notes *piquées* sont des suites de notes montant ou descendant diatoniquement, ou rebattues sur le même degré, sur chacune desquelles on met un point, quelquefois un peu allongé, pour indiquer qu'elles doivent être marquées égales par des coups de langue ou d'archet secs et détachés, sans retirer ou repousser l'archet, mais en le faisant passer en frappant et sautant sur la corde autant de fois qu'il y a de notes, dans le même sens qu'on a commencé.

PIZZICATO. Ce mot écrit dans les musiques italiennes avertit qu'il faut *pincer*. (Voy. *Pincer*.)

PLAGAL, *adj.* Ton ou mode *plagal*. Quand l'octave se trouve divisée arithmétiquement, suivant le langage ordinaire, c'est-à-dire quand la quarte est au grave et la quinte à l'aigu, on dit que le ton est *plagal*, pour le distinguer de l'authentique, où la quinte est au grave et la quarte à l'aigu.

Supposons l'octave *A a* divisée en deux parties par la dominante *E* : si vous modulez entre les deux *la*, dans l'espace d'une octave, et que vous fassiez votre finale sur l'un de ces *la*, votre mode est *authentique;* mais si, modulant de même entre ces deux *la*, vous faites votre finale sur la dominante *mi*, qui est intermédiaire, ou que, modulant de la dominante à son octave, vous fassiez la finale sur la tonique intermédiaire, dans ces deux cas le mode est *plagal*.

Voilà toute la différence, par laquelle on voit que tous les tons sont réellement authentiques, et que la distinction n'est que dans le diapason du chant et dans le choix de la note sur laquelle on s'arrête, qui est toujours la tonique dans l'authentique, et le plus souvent la dominante dans le *plagal*.

L'étendue des voix et la division des parties a fait disparoître ces distinctions dans la musique, et on ne les connoît plus que dans le plain-chant. On y compte quatre tons *plagaux* ou collatéraux; savoir,

le second, le quatrième, le sixième, et le huitième, tous ceux dont le nombre est pair. (Voy. *Tons de l'Église.*)

•PLAIN-CHANT, *s. m.* C'est le nom qu'on donne dans l'Église romaine au chant ecclésiastique. Ce chant, tel qu'il subsiste encore aujourd'hui, est un reste bien défiguré, mais bien précieux, de l'ancienne musique grecque, laquelle, après avoir passé par les mains des barbares, n'a pu perdre encore toutes ses premières beautés : il lui en reste assez pour être de beaucoup préférable, même dans l'état où il est actuellement, et pour l'usage auquel il est destiné, à ces musiques efféminées et théâtrales, ou maussades et plates, qu'on y substitue en quelques églises, sans gravité, sans goût, sans convenance, et sans respect pour le lieu qu'on ose ainsi profaner.

Le temps où les chrétiens commencèrent d'avoir des églises et d'y chanter des psaumes et d'autres hymnes fut celui où la musique avoit déjà perdu presque toute son ancienne énergie par un progrès dont j'ai exposé ailleurs les causes. Les chrétiens, s'étant saisis de la musique dans l'état où ils la trouvèrent, lui ôtèrent encore la plus grande force qui lui étoit restée; savoir, celle du rhythme et du mètre, lorsque, des vers auxquels elle avoit toujours été appliquée, ils la transportèrent à la prose des livres sacrés, ou à je ne sais quelle barbare poésie, pire pour la musique que la prose même. Alors l'une des deux parties constitutives s'évanouit; et le chant, se traînant uniformément et sans aucune espèce de mesure de notes en notes presque égales, perdit avec sa marche rhythmique et cadencée toute l'énergie qu'il en recevoit. Il n'y eut plus que quelques hymnes, dans lesquelles, avec la prosodie et la quantité des pieds conservés, on sentît encore un peu la cadence du vers; mais ce ne fut plus là le caractère général du *plain-chant*, dégénéré le plus souvent en une psalmodie toujours monotone, et quelquefois ridicule, sur une langue telle que la latine, beaucoup moins harmonieuse et accentuée que la langue grecque.

Malgré ces pertes si grandes, si essentielles, le *plain-chant*, conservé d'ailleurs par les prêtres dans son caractère primitif, ainsi que tout ce qui est extérieur et cérémonie dans leur Église, offre encore aux connoisseurs de précieux fragmens de l'ancienne mélodie et de ses divers modes, autant qu'elle peut se faire sentir sans mesure et sans rhythme, et dans le seul genre diatonique, qu'on peut dire n'être dans sa pureté que le *plain-chant* : les divers modes y conservent leurs deux distinctions principales; l'une par la différence des fondamentales ou toniques, et l'autre par la différente position des deux semi-tons, selon le degré du système diatonique naturel où se trouve la fondamentale, et selon que le mode authentique ou plagal représente les deux tétracordes conjoints ou disjoints. (Voy. *Système*, *Tétracorde*, *Tons de l'Église.*)

Ces modes, tels qu'ils nous ont été transmis dans les anciens chants ecclésiastiques, y conservent une beauté de caractère et une variété d'affections bien sensibles aux connoisseurs non prevenus et qui ont conservé quelque jugement d'oreille pour les systèmes mélodieux établis sur des principes différens des nôtres : mais on peut dire qu'il n'y

a rien de plus ridicule et de plus plat que ces *plains-chants* accommodés à la moderne, pretintaillés des ornemens de notre musique, et modulés sur les cordes de nos modes; comme si l'on pouvoit jamais marier notre système harmonique avec celui des modes anciens, qui est établi sur des principes tout différens! On doit savoir gré aux évêques, prévôts et chantres, qui s'opposent à ce barbare mélange, et désirer, pour le progrès et la perfection d'un art qui n'est pas à beaucoup près au point où l'on croit l'avoir mis, que ces précieux restes de l'antiquité soient fidèlement transmis à ceux qui auront assez de talent et d'autorité pour en enrichir le système moderne. Loin qu'on doive porter notre musique dans le *plain-chant*, je suis persuadé qu'on gagneroit à transporter le *plain-chant* dans notre musique; mais il faudroit avoir pour cela beaucoup de goût, encore plus de savoir, et surtout être exempt de préjugés.

Le *plain-chant* ne se note que sur quatre lignes, et l'on n'y emploie que deux clefs, savoir la clef d'*ut* et la clef de *fa;* qu'une seule transposition, savoir un bémol; et que deux figures de notes, savoir la longue ou carrée, à laquelle on ajoute quelquefois une queue, et la brève qui est en losange.

Ambroise, archevêque de Milan, fut, à ce qu'on prétend, l'inventeur du *plain-chant;* c'est-à-dire qu'il donna le premier une forme et des règles au chant ecclésiastique pour l'approprier mieux à son objet, et le garantir de la barbarie et du dépérissement où tomboit de son temps la musique. Grégoire, pape, le perfectionna, et lui donna la forme qu'il conserve encore aujourd'hui à Rome et dans les autres Églises où se pratique le chant romain. L'Église gallicane n'admit qu'en partie, avec beaucoup de peine et presque par force, le chant grégorien. L'extrait suivant d'un ouvrage du temps même, imprimé à Francfort en 1594, contient le détail d'une ancienne querelle sur le *plain-chant*, qui s'est renouvelée de nos jours sur la musique, mais qui n'a pas eu la même issue. Dieu fasse paix au grand Charlemagne!

« Le très-pieux roi Charles étant retourné célébrer la pâque à Rome avec le seigneur apostolique, il s'émut durant les fêtes une querelle entre les chantres romains et les chantres françois. Les François prétendoient chanter mieux et plus agréablement que les Romains; les Romains, se disant les plus savans dans le chant ecclésiastique, qu'ils avoient appris du pape saint Grégoire, accusoient les François de corrompre, écorcher, et défigurer le vrai chant. La dispute ayant été portée devant le seigneur roi, les François, qui se tenoient forts de son appui, insultoient aux chantres romains; les Romains, fiers de leur grand savoir, et comparant la doctrine de saint Grégoire à la rusticité des autres, les traitoient d'ignorans, de rustres, de sots, et de grosses bêtes. Comme cette altercation ne finissoit point, le très-pieux roi Charles dit à ses chantres : « Déclarez-nous quelle est l'eau la plus « pure et la meilleure, celle qu'on prend à la source vive d'une fon- « taine, ou celle des rigoles qui n'en découle que de bien loin. » Ils dirent tous que l'eau de la source étoit la plus pure, et celle des rigoles d'autant plus altérée et sale qu'elle venoit de plus loin. « Re-

montez donc, reprit le seigneur roi Charles, à la fontaine de saint « Grégoire, dont vous avez évidemment corrompu le chant. » Ensuite le seigneur roi demanda au pape Adrien des chantres pour corriger le chant françois, et le pape lui donna Théodore et Benoît, deux chantres très-savans et instruits par saint Grégoire même; il lui donna aussi des antiphoniers de saint Grégoire qu'il avoit notés lui-même en note romaine. De ces deux chantres, le seigneur roi Charles, de retour en France, en envoya un à Metz, et l'autre à Soissons, ordonnant à tous les maîtres de chant des villes de France de leur donner à corriger les antiphoniers, et d'apprendre d'eux à chanter. Ainsi furent corrigés les antiphoniers françois, que chacun avoit altérés par des additions et retranchemens à sa mode, et tous les chantres de France apprirent le chant romain, qu'ils appellent maintenant chant françois; mais, quant aux sons tremblans, flattés, battus, coupés dans le chant, les François ne purent jamais bien les rendre, faisant plutôt des chevrotemens que des roulemens, à cause de la rudesse naturelle et barbare de leur gosier. Du reste, la principale école de chant demeura toujours à Metz; et autant le chant romain surpasse celui de Metz, autant le chant de Metz surpasse celui des autres écoles françoises. Les chantres romains apprirent de même aux chantres françois à s'accompagner des instrumens; et le seigneur roi Charles, ayant derechef amené avec soi en France des maîtres de grammaire et de calcul, ordonna qu'on établît partout l'étude des lettres: car avant ledit seigneur roi l'on n'avoit en France aucune connoissance des arts libéraux. »

Ce passage est si curieux que les lecteurs me sauront gré sans doute d'en transcrire ici l'original.

« Et reversus est rex piissimus Carolus, et celebravit Romæ pascha « cum domno apostolico. Ecce orta est contentio per dies festos paschæ « inter cantores Romanorum et Gallorum : dicebant se Galli melius « cantare et pulchrius quam Romani; dicebant se Romani doctissime « cantilenas ecclesiasticas proferre, sicut docti fuerant a sancto Gre- « gorio papa ; Gallos corrupte cantare, et cantilenam sanam destruendo « dilacerare. Quæ contentio ante domnum regem Carolum pervenit. « Galli vero, propter securitatem domni regis Caroli, valde exprobra- « bant cantoribus Romanis; Romani vero, propter auctoritatem magnæ « doctrinæ, eos stultos, rusticos et indoctos velut bruta animalia affir- « mabant, et doctrinam sancti Gregorii præferebant rusticitati eorum : « et quum altercatio de neutra parte finiret, ait domnus piissimus rex « Carolus ad suos cantores : *Dicite palam quis purior est et quis me- « lior, aut fons vivus, aut rivuli ejus longe decurrentes*. Responderunt « omnes una voce fontem, velut caput et originem, puriorem esse; ri- « vulos autem ejus quanto longius a fonte recesserint, tanto turbu- « lentos et sordibus ac immunditiis corruptos; et ait domnus rex Ca- « rolus : *Revertimini vos ad fontem sancti Gregorii, quia manifeste « corrupistis cantilenam ecclesiasticam*. Mox petiit domnus rex Carolus « ab Adriano papa cantores qui Franciam corrigerent de cantu : at ille « dedit ei Theodorum et Benedictum, doctissimos cantores qui a sancto « Gregorio eruditi fuerant, tribuitque antiphonarios sancti Gregorii,

« quos ipse notaverat nota Romana : domnus vero rex Carolus, rever-
« tens in Franciam, misit unum cantorem in Metis civitate, alterum
« in Suessonis civitate, præcipiens de omnibus civitatibus Franciæ
« magistros scholæ antiphonarios eis ad corrigendum tradere, et ab
« eis discere cantare. Correcti sunt ergo antiphonarii Francorum, quos
« unusquisque pro suo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens; et
« omnes Franciæ cantores didicerunt notam Romanam, quam nunc
« vocant notam Franciscam; excepto quod tremulas vel vinnulas, sive
« collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfecte expri-
« mere Franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces,
quam potius exprimentes. Majus autem magisterium cantandi in Metis remansit; quantumque magisterium Romanum superat Metense in arte cantandi, tanto superat Metensis cantilena ceteras scholas Gallorum. Similiter erudierunt Romani cantores supradictos cantores Francorum in arte organandi; et domnus rex Carolus iterum a Roma
« artis grammaticæ et computatoriæ magistros secum adduxit in Fran-
« ciam, et ubique studium litterarum expandere jussit. Ante ipsum
« enim domnum regem Carolum in Gallia nullum studium fuerat libe-
« ralium artium. » (Vid. *Annal. et Histor. Francor. ab an.* 708 *ad an.* 990 *Scriptores coætaneos*, *impr. Francofurti* 1594, *sub vita Caroli Magni.*)

Plainte, *s. f.* Voy. *Accent.*

Plein-Chant. Voy. *Plain-Chant.*

Plein-Jeu, se dit du jeu de l'orgue lorsqu'on a mis tous les registres, et aussi lorsqu'on remplit toute l'harmonie; il se dit encore des instrumens d'archet lorsqu'on en tire tout le son qu'ils peuvent donner.

Plique, *s. f. Plica*, sorte de ligature dans nos anciennes musiques. La *plique* étoit un signe de retardement ou de lenteur (*signum morositatis*, dit Muris) : elle se faisoit en passant d'un son à un autre, depuis le semi-ton jusqu'à la quinte, soit en montant, soit en descendant; et il y en avoit de quatre sortes : 1° la *plique* longue ascendante est une figure quadrangulaire avec un seul trait ascendant à droite, ou avec deux traits dont celui de la droite est le plus grand ; 2° la *plique* longue descendante a deux traits descendans, dont celui de la droite est le plus grand ; 3° la *plique* brève ascendante a le trait montant de la gauche plus long que celui de la droite ; 4° et la descendante a le trait descendant de la gauche plus grand que celui de la droite .

Poinct ou Point, *s. m.* Ce mot en musique signifie plusieurs choses différentes.

Il y a dans nos vieilles musiques six sortes de *points;* savoir, *point* de perfection, *point* d'imperfection, *point* d'accroissement, *point* de division, *point* de translation, et *point* d'altération.

I. Le *point* de perfection appartient à la division ternaire; il rend parfaite toute note suivie d'une autre note moindre de la moitié par sa figure; alors, par la force du *point* intermédiaire, la note précédente vaut le triple au lieu du double de celle qui suit.

II. Le *point* d'imperfection, placé à la gauche de la longue, diminue sa valeur, quelquefois d'une ronde ou semi-brève, quelquefois de deux. Dans le premier cas, on met une ronde entre la longue et le *point;* dans le second, on met deux rondes à la droite de la longue.

III. Le *point* d'accroissement appartient à la division binaire, et entre deux notes égales il fait valoir celle qui précède le double de celle qui suit.

IV. Le *point* de division se met avant une semi-brève suivie d'une brève dans le temps parfait : il ôte un temps à cette brève, et fait qu'elle ne vaut plus que deux rondes au lieu de trois.

V. Si une ronde entre deux *points* se trouve suivie de deux ou plusieurs brèves en temps imparfait, le second *point* transfère sa signification à la dernière de ces brèves, la rend parfaite, et la fait valoir trois temps : c'est le *point* de translation.

VI. Un point entre deux rondes, placées elles-mêmes entre deux brèves ou carrées dans le temps parfait, ôte un temps à chacune de ces deux brèves; de sorte que chaque brève ne vaut plus que deux rondes au lieu de trois : c'est le *point* d'altération.

Ce même *point* devant une ronde suivie de deux autres rondes entre deux brèves ou carrées double la valeur de la dernière de ces rondes.

Comme ces anciennes divisions du temps en parfait et imparfait ne sont plus d'usage dans la musique, toutes ces significations du *point*, qui, à dire vrai, sont fort embrouillées, se sont abolies depuis longtemps.

Aujourd'hui le *point*, pris comme valeur de note, vaut toujours la moitié de celle qui le précède; ainsi après la ronde le *point* vaut une blanche, après la blanche une noire, après la noire une croche, etc. Mais cette manière de fixer la valeur du *point* n'est sûrement pas la meilleure qu'on eût pu imaginer, et cause souvent bien des embarras inutiles.

Point d'orgue ou Point de repos est une autre espèce de *point* dont j'ai parlé au mot *Couronne :* c'est relativement à cette espèce de point qu'on appelle généralement *point d'orgue* ces sortes de chants, mesurés ou non mesurés, écrits ou non écrits, et toutes ces successions harmoniques qu'on fait passer sur une seule note de basse toujours prolongées. (Voy. *Cadenza.*)

Quand ce même point surmonté d'une couronne s'écrit sur la dernière note d'un air ou d'un morceau de musique, il s'appelle alors *point final.*

Enfin il y a encore une autre espèce de *points*, appelés *points détachés*, lesquels se placent immédiatement au-dessus ou au-dessous de la tête des notes; on en met presque toujours plusieurs de suite, et cela avertit que les notes ainsi ponctuées doivent être marquées par des coups de langue ou d'archet égaux, secs, et détachés.

Pointer, *v. a.* C'est, au moyen du point, rendre alternativement longues et brèves des suites de notes naturellement égales, telles, par exemple, qu'une suite de croches : pour les *pointer* sur la note, on

ajouté un point après la première, une double croche sur la seconde, un point après la troisième, puis une double croche, et ainsi de suite; de cette manière elles gardent de deux en deux la même valeur qu'elles avoient auparavant; mais cette valeur se distribue inégalement entre les deux croches, de sorte que la première ou longue en a les trois quarts, et la seconde ou brève l'autre quart.

Pour les *pointer* dans l'exécution, on les passe inégales selon ces mêmes proportions, quand même elles seroient notées égales.

Dans la musique italienne, toutes les croches sont toujours égales, à moins qu'elles ne soient marquées *pointées* : mais, dans la musique françoise, on ne fait les croches exactement égales que dans la mesure à quatre temps; dans toutes les autres, on les pointe toujours un peu, à moins qu'il ne soit écrit *croches égales*.

POLYCÉPHALE, *adj.* Sorte de nome pour les flûtes en l'honneur d'Apollon. Le nome *polycéphale* fut inventé, selon les uns, par le second Olympe, Phrygien, descendant du fils de Marsyas, et, selon d'autres, par Cratès, disciple de ce même Olympe.

POLYMNASTIE ou POLYMNASTIQUE, *adj.* Nome pour les flûtes, inventé, selon les uns, par une femme nommée Polymneste, et, selon d'autres, par Polymnestus, fils de Mélès, Colophonien.

PONCTUER, *v. a.* C'est, en terme de composition, marquer les repos plus ou moins parfaits, et diviser tellement les phrases qu'on sente par la modulation et par les cadences leurs commencemens, leurs chutes et leurs liaisons plus ou moins grandes, comme on sent tout cela dans le discours à l'aide de la ponctuation.

PORT DE VOIX, *s. m.* Agrément du chant, lequel se marque par une petite note, appelée en italien *appoggiatura*, et se pratique en montant diatoniquement d'une note à celle qui la suit par un coup de gosier dont l'effet est marqué dans la planche V (fig. 5).

*Port de voix jeté* se fait lorsque, montant diatoniquement d'une note à sa tierce, on appuie la troisième note sur le son de la seconde, pour faire sentir seulement cette troisième note par un coup de gosier redoublé, tel qu'il est marqué (pl. V, fig. 5).

PORTÉE, *s. f.* La *portée* ou ligne de musique est composée de cinq lignes parallèles, sur lesquelles ou entre lesquelles les diverses positions des notes en marquent les intervalles ou degrés. La *portée* du plain-chant n'a que quatre lignes : elle en avoit d'abord huit, selon Kircher, marquées chacune d'une lettre de la gamme, de sorte qu'il n'y avoit qu'un degré conjoint d'une ligne à l'autre. Lorsqu'on doubla les degrés en plaçant aussi des notes dans les intervalles, la *portée* de huit lignes, réduite à quatre, se trouva de la même étendue qu'auparavant.

A ce nombre de cinq lignes dans la musique, et de quatre dans le plain-chant, on en ajoute de postiches ou accidentelles, quand cela est nécessaire et que les notes passent en haut ou en bas l'étendue de la *portée*. Cette étendue, dans une *portée* de musique, est en tout d'onze notes formant dix degrés diatoniques, et, dans le plain chant, de neuf notes formant huit degrés. (Voy. *Clef*, *Notes*, *Lignes*.)

Position, *s. f.* Lieu de la portée où est placée une note pour fixer le degré d'élévation du son qu'elle représente.

Les notes n'ont, par rapport aux lignes, que deux différentes *positions;* savoir, sur une ligne ou dans un espace, et ces *positions* sont toujours alternatives lorsqu'on marche diatoniquement : c'est ensuite le lieu qu'occupe la ligne même ou l'espace dans la portée et par rapport à la clef qui détermine la véritable *position* de la note dans un clavier général.

On appelle aussi *position* dans la mesure le temps qui se marque en frappant, en baissant, ou posant la main, et qu'on nomme plus communément le *frappé*. (Voy. *Thésis.*)

Enfin l'on appelle *position*, dans le jeu des instrumens à manche, le lieu où la main se pose sur le manche, selon le ton dans lequel on veut jouer. Quand on a la main tout au haut du manche contre le sillet, en sorte que l'index pose à un ton de la corde à jour, c'est la *position* naturelle. Quand on démanche, on compte les *positions* par les degrés diatoniques dont la main s'éloigne du sillet.

Prélude, *s. m.* Morceau de symphonie qui sert d'introduction et de préparation à une pièce de musique : ainsi les ouvertures d'opéra sont des *préludes;* comme aussi les ritournelles qui sont assez souvent au commencement des scènes ou monologues.

*Prélude* est encore un trait de chant qui passe par les principales cordes du ton, pour l'annoncer, pour vérifier si l'instrument est d'accord, etc. (Voy. l'article suivant.)

Préluder, *v. n.* C'est en général chanter ou jouer quelque trait de fantaisie irrégulier et assez court, mais passant par les cordes essentielles du ton, soit pour l'établir, soit pour disposer sa voix ou bien poser sa main sur un instrument avant de commencer une pièce de musique.

Mais sur l'orgue et sur le clavecin l'art de *préluder* est plus considérable; c'est composer et jouer impromptu des pièces chargées de tout ce que la composition a de plus savant en dessin, en fugue, en imitation, en modulation et en harmonie : c'est surtout en *préludant* que les grands musiciens, exempts de cet extrême asservissement aux règles que l'œil des critiques leur impose sur le papier, font briller ces transitions savantes qui ravissent les auditeurs. C'est là qu'il ne suffit pas d'être bon compositeur, ni de bien posséder son clavier, ni d'avoir la main bonne et bien exercée, mais qu'il faut encore abonder de ce feu de génie et de cet esprit inventif qui font trouver et traiter sur-le-champ les sujets les plus favorables à l'harmonie et les plus flatteurs à l'oreille. C'est par ce grand art de *préluder* que brillent en France les excellens organistes, tels que sont maintenant les sieurs Calvière et Daquin, surpassés toutefois l'un et l'autre par M. le prince d'Ardore, ambassadeur de Naples, lequel, pour la vivacité de l'invention et la force de l'exécution, efface les plus illustres artistes, et fait à Paris l'admiration des connoisseurs.

Préparation, *s. f.* Acte de préparer la dissonance. (Voy. *Préparer.*)

PRÉPARER, *v. a.* *Préparer* la dissonance, c'est la traiter dans l'harmonie de manière qu'à la faveur de ce qui précède elle soit moins dure à l'oreille qu'elle ne le seroit sans cette précaution : selon cette définition, toute dissonance veut être préparée. Mais, lorsque pour *préparer* une dissonance on exige que le son qui la forme ait fait consonnance auparavant, alors il n'y a fondamentalement qu'une seule dissonance qui se *prépare*, savoir, la septième : encore cette préparation n'est-elle point nécessaire dans l'accord sensible, parce qu'alors la dissonance étant caractéristique, et dans l'accord et dans le mode, est suffisamment annoncée, que l'oreille s'y attend, la reconnoît, et ne se trompe ni sur l'accord ni sur son progrès naturel : mais, lorsque la septième se fait entendre sur un son fondamental qui n'est pas essentiel au mode, on doit la *préparer*, pour prévenir toute équivoque, pour empêcher que l'oreille de l'écoutant ne s'égare : et, comme cet accord de septième se renverse et se combine de plusieurs manières, de là naissent aussi diverses manières apparentes de *préparer*, qui, dans le fond, reviennent pourtant toujours à la même.

Il faut considérer trois choses dans la pratique des dissonances; savoir, l'accord qui précède la dissonance, celui où elle se trouve, et celui qui la suit. La préparation ne regarde que les deux premiers; pour le troisième, voyez *Sauver*.

Quand on veut *préparer* régulièrement une dissonance, il faut choisir pour arriver à son accord, une telle marche de basse fondamentalale, que le son qui forme la dissonance soit un prolongement dans le temps fort d'une consonnance frappée sur le temps foible dans l'accord précédent; c'est ce qu'on appelle *syncoper*. (Voy. *Syncope*.)

De cette préparation résultent deux avantages; savoir : 1° qu'il y a nécessairement liaison harmonique entre les deux accords, puisque la dissonance elle-même forme cette liaison; 2° que cette dissonance, n'étant que le prolongement d'un son consonnant, devient beaucoup moins dure à l'oreille qu'elle ne le seroit sur un son nouvellement frappé : or c'est là tout ce qu'on cherche dans la préparation. (Voy. *Cadence*, *Dissonance*, *Harmonie*.)

On voit, par ce que je viens de dire, qu'il n'y a aucune partie destinée spécialement à *préparer* la dissonance, que celle même qui la fait entendre : de sorte que, si le dessus sonne la dissonance, c'est à lui de syncoper; mais, si la dissonance est à la basse, il faut que la basse syncope. Quoiqu'il n'y ait rien là que de très-simple, les maîtres de composition ont furieusement embrouillé tout cela.

Il y a des dissonances qui ne se *préparent* jamais; telle est la sixte ajoutée : d'autres qui se *préparent* fort rarement; telle est la septième diminuée.

PRESTO, *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un morceau de musique indique le plus prompt et le plus animé des cinq principaux mouvemens établis dans la musique italienne. *Presto* signifie *vite*. Quelquefois on marque un mouvement encore plus pressé par le superlatif *prestissimo*.

PRIMA INTENZIONE. Mot technique italien, qui n'a point de corres-

pondant en françois, et qui n'en a pas besoin, puisque l'idée que ce mot exprime n'est pas connue dans la musique françoise. Un air, un morceau *di prima intenzione*, est celui qui s'est formé tout d'un coup, tout entier et avec toutes ses parties, dans l'esprit du compositeur, comme Pallas sortit toute armée du cerveau de Jupiter. Les morceaux *di prima intenzione* sont de ces rares coups de génie, dont toutes les idées sont si étroitement liées qu'elles n'en font pour ainsi dire qu'une seule, et n'ont pu se présenter à l'esprit l'une sans l'autre : ils sont semblables à ces périodes de Cicéron, longues, mais éloquentes, dont le sens, suspendu pendant toute leur durée, n'est déterminé qu'au dernier mot, et qui, par conséquent, n'ont formé qu'une seule pensée dans l'esprit de l'auteur. Il y a dans les arts des inventions produites par de pareils efforts de génie, et dont tous les raisonnemens, intimement unis l'un à l'autre, n'ont pu se faire successivement, mais se sont nécessairement offerts à l'esprit tout à la fois, puisque le premier, sans le dernier, n'auroit eu aucun sens : telle est, par exemple, l'invention de cette prodigieuse machine du métier à bas, qu'on peut regarder, dit le philosophe qui l'a décrite dans l'*Encyclopédie*, comme un seul et unique raisonnement dont la fabrication de l'ouvrage est la conclusion. Ces sortes d'opérations de l'entendement, qu'on explique à peine même par l'analyse, sont des prodiges pour la raison, et ne se conçoivent que par les génies capables de les produire; l'effet en est toujours proportionné à l'effort de tête qu'ils ont coûté : et, dans la musique, les morceaux *di prima intenzione* sont les seuls qui puissent causer ces extases, ces ravissemens, ces élans de l'âme qui transportent les auditeurs hors d'eux-mêmes : on les sent, on les devine à l'instant; les connoisseurs ne s'y trompent jamais. A la suite d'un de ces morceaux sublimes faites passer un de ces airs décousus, dont toutes les phrases ont été composées l'une après l'autre, ou ne sont qu'une même phrase promenée en différens tons, et dont l'accompagnement n'est qu'un remplissage fait après coup; avec quelque goût que ce dernier morceau soit composé, si le souvenir de l'autre vous laisse quelque attention à lui donner, ce ne sera que pour en être glacés, transis, impatientés : après un air *di prima intenzione*, toute autre musique est sans effet.

Prise. *Lepsis*. Une des parties de l'ancienne mélopée. (Voy. *Mélopée*.)

Progression, *s. f.* Proportion continue prolongée au delà de trois termes. (Voy. *Proportion*.) Les suites d'intervalles égaux sont toutes en *progressions*, et c'est en identifiant les termes voisins de différentes *progressions* qu'on parvient à compléter l'échelle diatonique et chromatique au moyen du tempérament. (Voy. *Tempérament*.)

Prolation, *s. f.* C'est, dans nos anciennes musiques, une manière de déterminer la valeur des notes semi-brèves sur celle de la brève, ou des minimes sur celle de la semi-brève : cette *prolation* se marquoit après la clef, et quelquefois après le signe du mode, par un cercle ou un demi-cercle, ponctué ou non ponctué, selon les règles suivantes.

Considérant toujours la division sous-triple comme la plus excellente, ils divisoient la *prolation* en parfaite et imparfaite, et l'une et l'autre en majeure et mineure, de même que pour le mode.

La *prolation* parfaite étoit pour la mesure ternaire, et se marquoit par un point dans le cercle, quand elle étoit majeure, c'est-à-dire quand elle indiquoit le rapport de la brève à la semi-brève; ou par un point dans un demi-cercle, quand elle étoit mineure, c'est-à-dire quand elle indiquoit le rapport de la semi-brève à la minime. (Voy. pl. IV, fig. 6 et 8.)

La *prolation* imparfaite étoit pour la mesure binaire, et se marquoit, comme le temps, par un simple cercle, quand elle étoit majeure, ou par un demi-cercle, quand elle étoit mineure. (Même planche, fig. 7 et 9.)

Depuis on ajouta quelques autres signes à la *prolation* parfaite; outre le cercle et le demi-cercle, on se servit du chiffre $\frac{3}{1}$ pour exprimer la valeur de trois rondes ou semi-brèves, pour celle de la brève ou carrée; et du chiffre $\frac{3}{2}$ pour exprimer la valeur de trois minimes ou blanches, pour la ronde ou semi-brève.

Aujourd'hui toutes les *prolations* sont abolies; la division sous-double l'a emporté sur la sous-ternaire, et il faut avoir recours à des exceptions et à des signes particuliers pour exprimer le partage d'une note quelconque en trois autres notes égales. (Voy. *Valeur des notes*.)

On lit dans le *Dictionnaire de l'Académie* que *prolation* signifie *roulement*. Je n'ai point lu ailleurs ni ouï dire que ce mot ait jamais eu ce sens-là.

PROLOGUE, *s. m.* Sorte de petit opéra qui précède le grand, l'annonce, et lui sert d'introduction. Comme le sujet des *prologues* est ordinairement élevé, merveilleux, ampoulé, magnifique et plein de louanges, la musique en doit être brillante, harmonieuse, et plus imposante que tendre et pathétique. On ne doit point épuiser sur le *prologue* les grands mouvemens qu'on veut exciter dans la pièce, et il faut que le musicien, sans être maussade et plat dans le début, sache pourtant s'y ménager de manière à se montrer encore intéressant et neuf dans le corps de l'ouvrage. Cette gradation n'est ni sentie ni rendue par la plupart des compositeurs; mais elle est pourtant nécessaire, quoique difficile. Le mieux seroit de n'en avoir pas besoin, et de supprimer tout à fait les *prologues*, qui ne font guère qu'ennuyer et impatienter les spectateurs, ou nuire à l'intérêt de la pièce, en usant d'avance les moyens de plaire et d'intéresser. Aussi les opéras françois sont-ils les seuls où l'on ait conservé des *prologues;* encore ne les y souffre-t-on que parce qu'on n'ose murmurer contre les fadeurs dont ils sont pleins.

PROPORTION, *s. f.* Égalité entre deux rapports. Il y a quatre sortes de *proportions;* savoir la *proportion* arithmétique, la géométrique, l'harmonique, et la contre-harmonique. Il faut avoir l'idée de ces diverses *proportions* pour entendre les calculs dont les auteurs ont chargé la théorie de la musique.

Soient quatre termes ou quantités *a b c d;* si la différence du pre-

mier terme *a* au second *b* est égale à la différence du troisième *c* au quatrième *d*, ces quatre termes sont en *proportion* arithmétique : tels sont, par exemple, les nombres suivans, 2 . 4 : 8 . 10.

Que si, au lieu d'avoir égard à la différence, on compare ces termes par la manière de contenir ou d'être contenus ; si, par exemple, le premier *a* est au second *b* comme le troisième *c* est au quatrième *d*, la *proportion* est géométrique : telle est celle que forment ces quatre nombres 2 : 4 : : 8 : 16.

Dans le premier exemple, l'excès dont le premier terme 2 est surpassé par le second 4 est 2 ; et l'excès dont le troisième 8 est surpassé par le quatrième 10 est aussi 2. Ces quatre termes sont donc en *proportion* arithmétique.

Dans le second exemple, le premier terme 2 est la moitié du second 4, et le troisième terme 8 est aussi la moitié du quatrième 16. Ces quatre termes sont donc en *proportion* géométrique.

Une *proportion*, soit arithmétique, soit géométrique, est dite inverse ou réciproque, lorsque, après avoir comparé le premier terme au second, l'on compare, non le troisième au quatrième, comme dans la *proportion* directe, mais à rebours le quatrième au troisième, et que les rapports ainsi pris se trouvent égaux. Ces quatre nombres 2 . 4 : 8 . 6 sont en *proportion* arithmétique réciprocpre ; et ces quatre 2 : 4 : : 6 : 3 sont en *proportion* géométrique réciproque.

Lorsque, dans une *proportion* directe, le second terme ou le conséquent du premier rapport est égal au premier terme ou à l'antécédent du second rapport, ces deux termes, étant égaux, sont pris pour le même, et ne s'écrivent qu'une fois au lieu de deux : ainsi, dans cette *proportion* arithmétique 2 . 4 : 4 . 6, au lieu d'écrire deux fois le nombre 4, on ne l'écrit qu'une fois, et la *proportion* se pose ainsi, ÷ 2 . 4 . 6.

De même, dans cette *proportion* géométrique 2 : 4 : : 4 : 8, au lieu d'écrire 4 deux fois, on ne l'écrit qu'une, de cette manière ∺ 2 : 4 : 8.

Lorsque le conséquent du premier rapport sert ainsi d'antécédent au second rapport, et que la *proportion* se pose avec trois termes, cette *proportion* s'appelle continue, parce qu'il n'y a plus entre les deux rapports qui la forment l'interruption qui s'y trouve quand on la pose en quatre termes.

Ces trois termes ÷ 2 . 4 . 6 sont donc en *proportion* arithmétique continue ; et ces trois-ci, ∺ 2 : 4 : 8, sont en *proportion* géométrique continue.

Lorsqu'une *proportion* continue se prolonge, c'est-à-dire lorsqu'elle a plus de trois termes ou de deux rapports égaux, elle s'appelle *progression*.

Ainsi ces quatre termes 2, 4, 6, 8 forment une progression arithmétique qu'on peut prolonger autant qu'on veut en ajoutant la différence au dernier terme.

Et ces quatre termes 2, 4, 8, 16 forment une progression géométrique qu'on peut de même prolonger autant qu'on veut en doublant le dernier terme, ou, en général, en le multipliant par le quotient du

second terme divisé par le premier, lequel quotient s'appelle l'*exposant* du rapport ou de la progression.

Lorsque trois termes sont tels que le premier est au troisième comme la différence du premier au second est à la différence du second au troisième, ces trois termes forment une sorte de *proportion* appelée *harmonique;* tels sont, par exemple, ces trois nombres 3, 4, 6 : car, comme le premier 3 est la moitié du troisième 6, de même l'excès 1 du second sur le premier est la moitié de l'excès 2 du troisième sur le second.

Enfin, lorsque trois termes sont tels que la différence du premier au second est à la différence du second au troisième, non comme le premier est au troisième, ainsi que dans la *proportion* harmonique, mais au contraire comme le troisième est au premier; alors ces trois termes forment entre eux une sorte de *proportion* appelée *proportion contre-harmonique;* ainsi ces trois nombres 3, 5, 6 sont en *proportion* contre-harmonique.

L'expérience a fait connoître que les rapports de trois cordes, sonnant ensemble l'accord parfait tierce majeure, formoient entre elles la sorte de *proportion* qu'à cause de cela on a nommée harmonique; mais c'est là une pure propriété de nombres qui n'a nulle affinité avec les sons, ni avec leur effet sur l'organe auditif; ainsi la *proportion* harmonique et la *proportion* contre-harmonique n'appartiennent pas plus à l'art que la *proportion* arithmétique et la *proportion* géométrique, qui même y sont beaucoup plus utiles. Il faut toujours penser que les propriétés des quantités abstraites ne sont point des propriétés des sons, et ne pas chercher, à l'exemple des pythagoriciens, je ne sais quelles chimériques analogies entre choses de différente nature, qui n'ont entre elles que des rapports de convention.

PROPREMENT, *adv.* Chanter ou jouer *proprement*, c'est exécuter la mélodie françoise avec les ornemens qui lui conviennent. Cette mélodie n'étant rien par la seule force des sons, et n'ayant par elle-même aucun caractère, n'en prend un que par les tournures affectées qu'on lui donne en l'exécutant. Ces tournures, enseignées par les maîtres de *goût du chant*, font ce qu'on appelle les agrémens du chant françois (Voy. *Agrémens.*)

PROPRETÉ, *s. f.* Exécution du chant françois avec les ornemens qui lui sont propres, et qu'on appelle agrémens du chant. (Voy. *Agrémens.*)

PROSLAMBANOMÉNOS. C'étoit, dans la musique ancienne, le son le plus grave de tout le système, un ton au-dessous de l'hypate hypaton.

Son nom signifie *surnuméraire*, *acquise*, ou *ajoutée*, parce que la corde qui rend ce son-là fut ajoutée au-dessous de tous les tétracordes pour achever le diapason ou l'octave avec la mèse, et le diapason ou la double octave avec la nète hyperboléon, qui étoit la corde la plus aiguë de tout le système. (Voy. *Système.*)

PROSODIAQUE, *adj.* Le nome *prosodiaque* se chantoit en l'honneur de Mars, et fut, dit-on, inventé par Olympus.

PROSODIE, *s. f.* Sorte de nome pour les flûtes, et propre aux cantiques que l'on chantoit chez les Grecs à l'entrée des sacrifices. Plu-

tarque attribue l'invention des *prosodies* à Clonas, de Tégée selon les Arcadiens, et de Thèbes selon les Béotiens.

* PROTHÉSIS, *s. f.* Pause d'un temps long dans la musique ancienne, à la différence du *lemme*, qui étoit la pause d'un temps bref.

PSALMODIER, *v. n.* C'est, chez les catholiques, chanter ou réciter les psaumes et l'office d'une manière particulière, qui tient le milieu entre le chant et la parole : c'est du chant, parce que la voix est soutenue; c'est de la parole, parce qu'on garde presque toujours le même ton.

PYCNI, PYCNOI. Voy. *Épais*.

PYTHAGORICIENS, *s. m. pl.* Nom d'une des deux sectes dans lesquelles se divisoient les théoriciens dans la musique grecque, elle portoit le nom de Pythagore, son chef, comme l'autre secte portoit le nom d'Aristoxène. (Voy. *Aristoxéniens*.)

Les *pythagoriciens* fixoient tous les intervalles, tant consonnans que dissonans, par le calcul des rapports; les aristoxéniens, au contraire, disoient s'en tenir au jugement de l'oreille. Mais au fond leur dispute n'étoit qu'une dispute de mots, et, sous des dénominations plus simples, les moitiés ou les quarts de ton des aristoxéniens, ou ne signifioient rien, ou n'exigeoient pas des calculs moins composés que ceux des limma, des comma, des apotomes fixés par les *pythagoriciens*. En proposant, par exemple, de prendre la moitié d'un ton, que proposoit un aristoxénien ? rien sur quoi l'oreille pût porter un jugement fixe; ou il ne savoit ce qu'il vouloit dire, ou il proposoit de trouver une moyenne proportionnelle entre 8 et 9; or cette moyenne proportionnelle est la racine carrée de 72, et cette racine carrée est un nombre irrationnel. Il n'y avoit aucun autre moyen possible d'assigner cette moitié de ton que par la géométrie, et cette méthode géométrique n'étoit pas plus simple que les rapports de nombre à nombre calculés par les *pythagoriciens*. La simplicité des aristoxéniens n'étoit donc qu'apparente; c'étoit une simplicité semblable à celle du système de M. de Boisgelou, dont il sera parlé ci-après. (Voy. *Intervalle*, *Système*.)

## Q

QUADRUPLE CROCHE, *s. f.* Note de musique valant le quart d'une double croche ou la moitié d'une triple croche. Il faut soixante-quatre *quadruples croches* pour une mesure à quatre temps; mais on remplit rarement une mesure et même un temps de cette espèce de notes. (Voy. *Valeur des notes*.)

La *quadruple croche* est presque toujours liée avec d'autres notes de pareille ou de différente valeur, et se figure ainsi ou elle tire son nom des quatre traits ou crochets qu'elle porte.

QUANTITÉ. Ce mot, en musique, de même qu'en prosodie, ne signifie pas le nombre des notes ou des syllabes, mais la durée relative qu'elles doivent avoir. La *quantité* produit le rhythme, comme l'accent produit l'intonation; du rhythme et de l'intonation résulte la mélodie. (Voy. *Mélodie*.)

QUARRÉ, *adj*. On appeloit autrefois B *quarré*, ou B *dur*, le signe qu'on appelle aujourd'hui *bécarre*. (Voy. B.)

QUARRÉE ou BRÈVE, *adj. pris substantivement*. Sorte de note faite ainsi ⊟, et qui tire son nom de sa figure. Dans nos anciennes musiques elle valoit tantôt trois rondes ou semi-brèves, et tantôt deux, selon que la prolation étoit parfaite ou imparfaite. (Voy. *Prolation*.)

Maintenant la *quarrée* vaut toujours deux rondes, mais on l'emploie fort rarement.

QUART DE SOUPIR, *s. m*. Valeur de silence qui, dans la musique italienne, se figure ainsi ɼ; dans la françoise ainsi ⌐, et qui marque, comme le porte son nom, la quatrième partie d'un soupir, c'est-à-dire l'équivalent d'une double croche. (Voy. *Soupir*, *Valeur des notes*.)

QUART DE TON, *s. m*. Intervalle introduit dans le genre enharmonique par Aristoxène, et duquel la raison est sourde. (Voy. *Échelle*, *Enharmonique*, *Intervalle*, *Pythagoriciens*.)

Nous n'avons ni dans l'oreille ni dans les calculs harmoniques aucun principe qui nous puisse fournir l'intervalle exact d'un *quart de ton*; et, quand on considère quelles opérations géométriques sont nécessaires pour le déterminer sur le monocorde, on est bien tenté de soupçonner qu'on n'a peut-être jamais entonné et qu'on n'entonnera peut-être jamais de *quart de ton* juste ni par la voix ni sur aucun instrument.

Les musiciens appellent aussi *quart de ton* l'intervalle qui, de deux notes à un ton l'une de l'autre, se trouve entre le bémol de la supérieure et le dièse de l'inférieure; intervalle que le tempérament fait évanouir, mais que le calcul peut déterminer.

Ce *quart de ton* est de deux espèces, savoir : l'enharmonique majeur dans le rapport de 576 à 625, qui est le complément de deux semi-tons mineurs au ton majeur; et l'enharmonique mineur, dans la raison de 125 à 128, qui est le complément de deux mêmes semi-tons mineurs au ton mineur.

QUARTE, *s. f*. La troisième des consonnances dans l'ordre de leur génération. La *quarte* est une consonnance parfaite : son rapport est de 3 à 4; elle est composée de trois degrés diatoniques formés par quatre sons, d'où lui vient le nom de *quarte*; son intervalle est de deux tons et demi; savoir : un ton majeur, un ton mineur et un semi-ton majeur.

La *quarte* peut s'altérer de deux manières, savoir : en diminuant son intervalle d'un semi-ton, et alors elle s'appelle *quarte diminuée* ou *fausse quarte*; ou en augmentant d'un semi-ton ce même intervalle, et alors elle s'appelle *quarte superflue* ou *triton*, parce que l'intervalle en est de trois tons pleins; il n'est que de deux tons, c'est-à-dire d'un ton et deux semi-tons, dans la *quarte diminuée*; mais ce dernier intervalle est banni de l'harmonie, et pratiqué seulement dans le chant.

Il y a un accord qui porte le nom de *quarte*, ou *quarte et quinte*; quelques-uns l'appellent accord de onzième : c'est celui où, sous un accord de septième, on suppose à la basse un cinquième son, une quinte au-dessous du fondamental; car alors ce fondamental fait

quinte, et sa septième fait onzième avec le son supposé. (Voy. *Supposition.*)

Un autre accord s'appelle *quarte superflue* ou *triton*. C'est un accord sensible dont la dissonance est portée à la basse; car alors la note sensible fait triton sur cette dissonance. (Voy. *Accord.*)

Deux *quartes* justes de suite sont permises en composition, même par mouvement semblable, pourvu qu'on y ajoute la sixte; mais ce sont des passages dont on ne doit pas abuser, et que la basse fondamentale n'autorise pas extrêmement.

QUARTER, *v. n.* C'étoit, chez nos anciens musiciens, une manière de procéder dans le déchant ou contre-point plutôt par quartes que par quintes; c'étoit ce qu'ils appeloient aussi par un mot latin, plus barbare encore que le françois, *diatesseronare.*

QUATORZIÈME, *s. f.* Réplique ou octave de la septième. Cet intervalle s'appelle *quatorzième*, parce qu'il faut former quatorze sons pour passer diatoniquement d'un de ces termes à l'autre.

QUATUOR, *s. m.* C'est le nom qu'on donne aux morceaux de musique vocale ou instrumentale qui sont à quatre parties récitantes. (Voy. *Partie.*) Il n'y a point de vrais *quatuor*, ou ils ne valent rien. Il faut que dans un bon *quatuor* les parties soient presque toujours alternatives, parce que dans tout accord il n'y a que deux parties tout au plus qui fassent chant et que l'oreille puisse distinguer à la fois; les deux autres ne sont qu'un pur remplissage, et l'on ne doit point mettre de remplissage dans un *quatuor.*

QUEUE, *s. f.* On distingue dans les notes la tête et la *queue*. La tête est le corps même de la note; la *queue* est ce trait perpendiculaire qui tient à la tête et qui monte ou descend indifféremment à travers la portée. Dans le plain-chant la plupart des notes n'ont pas de *queue;* mais dans la musique il n'y a que la ronde qui n'en ait point. Autrefois la brève ou carrée n'en avoit pas non plus; mais les différentes positions de la *queue* servoient à distinguer les valeurs des autres notes, et surtout de la plique. (Voy. *Plique.*)

Aujourd'hui la *queue* ajoutée aux notes du plain-chant prolonge leur durée; elle l'abrége au contraire dans la musique, puisqu'une blanche ne vaut que la moitié d'une ronde.

QUINQUE, *s. m.* Nom qu'on donne aux morceaux de musique vocale ou instrumentale qui sont à cinq parties récitantes. Puisqu'il n'y a pas de vrai quatuor, à plus forte raison n'y a-t-il pas de véritable *quinque*. L'un et l'autre de ces mots, quoique passés de la langue latine dans la françoise, se prononcent comme en latin.

QUINTE, *s. f.* La seconde des consonnances dans l'ordre de leur génération. La *quinte* est une consonnance parfaite (voy. *Consonnance*); son rapport est de 2 à 3: elle est composée de quatre degrés diatoniques, arrivant au cinquième son, d'où lui vient le nom de *quinte;* son intervalle est de trois tons et demi; savoir, deux tons majeurs, un ton mineur, et un semi-ton majeur.

La *quinte* peut s'altérer de deux manières, savoir : en diminuant son intervalle d'un semi-ton, et alors elle s'appelle *fausse quinte*, et de-

vroit s'appeler *quinte diminuée;* ou en augmentant d'un semi-ton le même intervalle, et alors elle s'appelle *quinte superflue*. De sorte que la *quinte superflue* a quatre tons, et la *fausse quinte* trois seulement: comme le triton, dont elle ne diffère dans nos systèmes que par le nombre des degrés. (Voy. *Fausse quinte*.)

Il y a deux accords qui portent le nom de *quinte*, savoir: l'accord de *quinte et sixte*, qu'on appelle aussi *grande sixte* ou *sixte ajoutée*, et l'accord de *quinte superflue*.

Le premier de ces deux accords se considère en deux manières, savoir: comme un renversement de l'accord de septième, la tierce du son fondamental étant portée au grave; c'est l'accord de *grande sixte* (voy. *Sixte*); ou bien comme un accord direct dont le son fondamental est au grave; et c'est alors l'accord de *sixte ajoutée*. (Voy. *Double emploi*.)

Le second se considère aussi de deux manières: l'une par les François, l'autre par les Italiens. Dans l'harmonie françoise, la *quinte superflue* est l'accord dominant en mode mineur, au-dessous duquel on fait entendre la médiante qui fait *quinte superflue* avec la note sensible. Dans l'harmonie italienne, la *quinte superflue* ne se pratique que sur la tonique en mode majeur, lorsque, par accident, sa *quinte* est diésée, faisant alors tierce majeure sur la médiante, et par conséquent *quinte superflue* sur la tonique. Le principe de cet accord, qui paroît sortir du mode, se trouvera dans l'exposition du système de M. Tartini. (Voy. *Système*.)

Il est défendu en composition de faire deux *quintes* de suite par mouvement semblable entre les mêmes parties: cela choqueroit l'oreille en formant une double modulation.

M. Rameau prétend rendre raison de cette règle par le défaut de liaison entre les accords: il se trompe. Premièrement, on peut former ces deux *quintes* et conserver la liaison harmonique. Secondement, avec cette liaison, les deux *quintes* sont encore mauvaises. Troisièmement, il faudroit, par le même principe, étendre, comme autrefois, la règle aux tierces majeures; ce qui n'est pas et ne doit pas être. Il n'appartient pas à nos hypothèses de contrarier le jugement de l'oreille, mais seulement d'en rendre raison.

*Quinte fausse* est une *quinte* réputée juste dans l'harmonie, mais qui, par la force de la modulation, se trouve affoiblie d'un semi-ton, telle est ordinairement la *quinte* de l'accord de septième sur la seconde note du ton en mode majeur.

La *fausse quinte* est une dissonance qu'il faut sauver; mais la *quinte fausse* peut passer pour consonnance et être traitée comme telle quand on compose à quatre parties. (Voy. *Fausse quinte*.)

*Quinte* est aussi le nom qu'on donne en France à cette partie instrumentale de remplissage qu'en Italie on appelle *viola*. Le nom de cette partie a passé à l'instrument qui la joue.

QUINTER, *v. n.* C'étoit, chez nos anciens musiciens, une manière de procéder dans le déchant ou contre-point plutôt par *quintes* que par quartes; c'est ce qu'ils appeloient aussi dans leur latin *diapentissare*.

Muris s'étend fort au long sur les règles convenables pour *quinter* ou quarter à propos.

QUINZIÈME, *s. f.* Intervalle de deux octaves. (Voy. *Double octave.*)

## R

RANZ DES VACHES. Air célèbre parmi les Suisses, et que leurs jeunes bouviers jouent sur la cornemuse en gardant le bétail dans les montagnes. (Voy. l'air noté, pl. XXVI, fig. 2; voy. aussi l'article *Musique* où il est fait mention des étranges effets de cet air.)

RAVALEMENT. Le clavier ou système à *ravalement* est celui qui, au lieu de se borner à quatre octaves, comme le clavier ordinaire, s'étend à cinq, ajoutant une quinte au-dessous de l'*ut* d'en bas, une quarte au-dessus de l'*ut* d'en haut, et embrassant ainsi cinq octaves entre deux *fa*. Le mot *ravalement* vient des facteurs d'orgue et de clavecin, et il n'y a guère que ces instrumens sur lesquels on puisse embrasser cinq octaves. Les instrumens aigus passent même rarement l'*ut* d'en haut sans jouer faux, et l'accord des basses ne leur permet point de passer l'*ut* d'en bas.

RÉ. Syllabe par laquelle on solfie la seconde note de la gamme. Cette note au naturel s'exprime par la lettre D. (Voy. D et *Gamme.*)

RECHERCHE, *s. f.* Espèce de prélude ou de fantaisie sur l'orgue ou sur le clavecin, dans laquelle le musicien affecte de rechercher et de rassembler les principaux traits d'harmonie et de chant qui viennent d'être exécutés, ou qui vont l'être dans un concert; cela se fait ordinairement sur-le-champ, sans préparation, et demande par conséquent beaucoup d'habileté.

Les Italiens appellent encore *recherches*, ou *cadences*, ces *arbitrii* ou points d'orgue que le chanteur se donne la liberté de faire sur certaines notes de sa partie, suspendant la mesure, parcourant les diverses cordes du mode, et même en sortant quelquefois, selon les idées de son génie et les routes de son gosier, tandis que tout l'accompagnement s'arrête jusqu'à ce qu'il lui plaise de finir.

RÉCIT, *s. m.* Nom générique de tout ce qui se chante à voix seule : on dit un *récit* de basse, un *récit* de haute-contre. Ce mot s'applique même en ce sens aux instrumens : on dit un *récit* de violon, de flûte, de hautbois. En un mot, *réciter* c'est chanter ou jouer seul une partie quelconque, par opposition au chœur et à la symphonie en général, où plusieurs chantent ou jouent la même partie à l'unisson.

On peut encore appeler *récit* la partie où règne le sujet principal, et dont toutes les autres ne sont que l'accompagnement. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie françoise : *Les récits ne sont point assujettis à la mesure comme les airs*. Un *récit* est souvent un air, et par conséquent mesuré. L'Académie auroit-elle confondu le *récit* avec le *récitatif?*

RÉCITANT, *partic.* Partie *récitante* est celle qui se chante par une seule voix, ou se joue par un seul instrument, par opposition aux parties de symphonie et de chœur, qui sont exécutées à l'unisson par plusieurs concertans. (Voy. *Récit.*)

RÉCITATION, *s. f.* Action de réciter la musique. (Voy. *Réciter*.)

RÉCITATIF, *s. m.* Discours récité d'un ton musical et harmonieux. C'est une manière de chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en musique, dans laquelle le musicien doit imiter, autant qu'il est possible, les inflexions de voix du déclamateur. Ce chant est nommé *récitatif*, parce qu'il s'applique à la narration, au récit, et qu'on s'en sert dans le dialogue dramatique. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie que le *récitatif* doit être débité : il y a des *récitatifs* qui doivent être débités, d'autres qui doivent être soutenus.

La perfection du *récitatif* dépend beaucoup du caractère de la langue; plus la langue est accentuée et mélodieuse, plus le *récitatif* est naturel et approche du vrai discours : il n'est que l'accent noté dans une langue vraiment musicale; mais, dans une langue pesante, sourde et sans accent, le *récitatif* n'est que du chant, des cris, de la psalmodie; on n'y reconnoît plus la parole : ainsi le meilleur *récitatif* est celui où l'on chante le moins. Voilà, ce me semble, le seul vrai principe tiré de la nature de la chose, sur lequel on doive se fonder pour juger du *récitatif*, et comparer celui d'une langue à celui d'une autre.

Chez les Grecs, toute la poésie étoit en *récitatif*, parce que la langue étoit mélodieuse, il suffisoit d'y ajouter la cadence du mètre et la récitation soutenue pour rendre cette récitation tout à fait musicale; d'où vient que ceux qui versifioient appeloient cela *chanter* : cet usage, passé ridiculement dans les autres langues, fait dire encore aux poëtes, *je chante*, lorsqu'ils ne font aucune sorte de chant. Les Grecs pouvoient chanter en parlant: mais chez nous il faut parler ou chanter : on ne sauroit faire à la fois l'un et l'autre. C'est cette distinction même qui nous a rendu le *récitatif* nécessaire. La musique domine trop dans nos airs, la poésie y est presque oubliée. Nos drames lyriques sont trop chantés pour pouvoir l'être toujours. Un opéra qui ne seroit qu'une suite d'airs ennuieroit presque autant qu'un seul air de la même étendue. Il faut couper et séparer les chants par de la parole; mais il faut que cette parole soit modifiée par la musique. Les idées doivent changer, mais la langue doit rester la même. Cette langue une fois donnée, en changer dans le cours d'une pièce seroit vouloir parler moitié françois, moitié allemand. Le passage du discours au chant, et réciproquement, est trop disparate; il choque à la fois l'oreille et la vraisemblance : deux interlocuteurs doivent parler ou chanter; ils ne sauroient faire alternativement l'un et l'autre. Or le *récitatif* est le moyen d'union du chant et de la parole; c'est lui qui sépare et distingue les airs, qui repose l'oreille étonnée de celui qui précède, et la dispose à goûter celui qui suit : enfin c'est à l'aide du *récitatif* que ce qui n'est que dialogue, récit, narration dans le drame, peut se rendre sans sortir de la langue donnée, et sans déplacer l'éloquence des airs.

On ne mesure point le *récitatif* en chantant; cette mesure, qui caractérise les airs, gâteroit la déclamation récitative : c'est l'accent, soit grammatical, soit oratoire, qui doit seul diriger la lenteur ou la rapidité des sons, de même que leur élévation ou leur abaissement. Le compositeur, en notant le *récitatif* sur quelque mesure déterminée,

n'a en vue que de fixer la correspondance de la basse continue et du chant, et d'indiquer à peu près comment on doit marquer la quantité des syllabes, cadencer et scander les vers. Les Italiens ne se servent jamais pour leur *récitatif* que de la mesure à quatre temps, mais les François entremêlent le leur de toutes sortes de mesures.

Ces derniers arment aussi la clef de toutes sortes de transpositions, tant pour le *récitatif* que pour les airs : ce que ne font pas les Italiens; mais ils notent toujours le *récitatif* au naturel : la quantité de modulations dont ils le chargent, et la promptitude des transitions, faisant que la transposition convenable à un ton ne l'est plus à ceux dans lesquels on passe, multiplieroit trop les accidens sur les mêmes notes, et rendroit le *récitatif* presque impossible à suivre, et très-difficile à noter.

En effet, c'est dans le *récitatif* qu'on doit faire usage des transitions harmoniques les plus recherchées, et des plus savantes modulations. Les airs n'offrant qu'un sentiment, qu'une image, renfermés enfin dans quelque unité d'expression, ne permettent guère au compositeur de s'éloigner du ton principal; et s'il vouloit moduler beaucoup dans un si court espace, il n'offriroit que des phrases étranglées, entassées, et qui n'auroient ni liaison, ni goût, ni chant; défaut très-ordinaire dans la musique françoise, et même dans l'allemande.

Mais dans le *récitatif*, où les expressions, les sentimens, les idées varient à chaque instant, on doit employer des modulations également variées, qui puissent représenter, par leur contexture, les successions exprimées par le discours du récitant. Les inflexions de la voix parlante ne sont pas bornées aux intervalles musicaux; elles sont infinies et impossibles à déterminer. Ne pouvant donc les fixer avec une certaine précision, le musicien, pour suivre la parole, doit au moins les imiter le plus qu'il est possible; et, afin de porter dans l'esprit des auditeurs l'idée des intervalles et des accens qu'il ne peut exprimer en notes, il a recours à des transitions qui les supposent : si, par exemple, l'intervalle du semi-ton majeur au mineur lui est nécessaire, il ne le notera pas, il ne sauroit; mais il vous en donnera l'idée à l'aide d'un passage enharmonique. Une marche de basse suffit souvent pour changer toutes les idées, et donner au *récitatif* l'accent et l'inflexion que l'acteur ne peut exécuter.

Au reste, comme il importe que l'auditeur soit attentif au *récitatif*, et non pas à la basse, qui doit faire son effet sans être écoutée, il suit de là que la basse doit rester sur la même note autant qu'il est possible; car c'est au moment qu'elle change de note et frappe une autre corde qu'elle se fait écouter. Ces momens étant rares et bien choisis n'usent point les grands effets, ils distraient moins fréquemment le spectateur, et le laissent plus aisément dans la persuasion qu'il n'entend que parler, quoique l'harmonie agisse continuellement sur son oreille. Rien ne marque un plus mauvais *récitatif* que ces basses perpétuellement sautillantes, qui courent de croche en croche après la succession harmonique, et font, sous la mélodie de la voix, une autre manière de mélodie fort plate et fort ennuyeuse. Le compositeur doit savoir

prolonger et varier ses accords sur la même note de basse, et n'en changer qu'au moment où l'inflexion du *récitatif*, devenant plus vive, reçoit plus d'effet par ce changement de basse, et empêche l'auditeur de le remarquer.

Le *récitatif* ne doit servir qu'à lier la contexture du drame, à séparer et faire valoir les airs, à prévenir l'étourdissement que donneroit la continuité du grand bruit; mais, quelque éloquent que soit le dialogue, quelque énergique et savant que puisse être le *récitatif*, il ne doit durer qu'autant qu'il est nécessaire à son objet, parce que ce n'est point dans le *récitatif* qu'agit le charme de la musique, et que ce n'est cependant que pour déployer ce charme qu'est institué l'opéra. Or, c'est en ceci qu'est le tort des Italiens, qui, par l'extrême longueur de leurs scènes, abusent du *récitatif*. Quelque beau qu'il soit en lui-même, il ennuie, parce qu'il dure trop, et que ce n'est pas pour entendre du *récitatif* que l'on va à l'Opéra. Démosthène parlant tout le jour ennuieroit à la fin; mais il ne s'ensuivroit pas de là que Démosthène fût un orateur ennuyeux. Ceux qui disent que les Italiens eux-mêmes trouvent leur *récitatif* mauvais le disent bien gratuitement, puisqu'au contraire il n'y a point de partie dans la musique dont les connoisseurs fassent tant de cas et sur laquelle ils soient aussi difficiles; il suffit même d'exceller dans cette seule partie, fût-on médiocre dans toutes les autres, pour s'élever chez eux au rang des plus illustres artistes; et le célèbre Porpora ne s'est immortalisé que par là.

J'ajoute que, quoiqu'on ne cherche pas communément dans le *récitatif* la même énergie d'expression que dans les airs, elle s'y trouve pourtant quelquefois; et, quand elle s'y trouve, elle y fait plus d'effet que dans les airs mêmes. Il y a peu de bons opéras où quelque grand morceau de *récitatif* n'excite l'admiration des connoisseurs et l'intérêt dans tout le spectacle; l'effet de ces morceaux montre assez que le défaut qu'on impute au genre n'est que dans la manière de le traiter.

M. Tartini rapporte avoir entendu, en 1714, à l'Opéra d'Ancône, un morceau de *récitatif* d'une seule ligne, et sans autre accompagnement que la basse, faire un effet prodigieux, non-seulement sur les professeurs de l'art, mais sur tous les spectateurs. « C'étoit, dit-il, au commencement du troisième acte. A chaque représentation un silence profond dans tout le spectacle annonçoit les approches de ce terrible morceau; on voyoit les visages pâlir, on se sentoit frissonner, et l'on se regardoit l'un l'autre avec une sorte d'effroi : car ce n'étoient ni des pleurs ni des plaintes; c'étoit un certain sentiment de rigueur âpre et dédaigneuse qui troubloit l'âme, serroit le cœur et glaçoit le sens. » Il faut transcrire le passage original : ces effets sont si peu connus sur nos théâtres que notre langue est peu exercée à les exprimer.

« L'anno quattordecimo del secolo presente, nel dramma che si rap-
« presentava in Ancona, v' era su' l principio dell' atto terzo une riga
« di recitativo non accompagnato da altri stromenti che dal basso; per
« cui, tanto in noi professori, quanto negli ascoltanti, si destava una
« tale e tanta commozione di animo, che tutti si guardavano in faccia
« l' un l' altro, per la evidente mutazione di colore che si faceva in

« ciascheduno di noi. L' effetto non era di pianto (mi ricordo benissimo « che le parole erano di sdegno), ma di un certo rigore e freddo nel » sangue, che di fatto turbava l'animo. Tredeci volte si recitò il « dramma, e sempre seguì l' effetto stesso universalmente; di che era « segno palpabile il sommo previo silenzio, con cui l'uditorio tutto si « apparecchiava a goderne l' effetto. »

*Récitatif accompagné* est celui auquel, outre la basse continue, on ajoute un accompagnement de violons. Cet accompagnement, qui ne peut guère être syllabique, vu la rapidité du débit, est ordinairement formé de longues notes soutenues sur des mesures entières; et l'on écrit pour cela sur toutes les parties de symphonie le mot *sostenuto*, principalement à la basse, qui, sans cela, ne frapperoit que des coups secs et détachés à chaque changement de note, comme dans le *récitatif* ordinaire; au lieu qu'il faut alors filer et soutenir les sons selon toute la valeur des notes. Quand l'accompagnement est mesuré, cela force de mesurer aussi le *récitatif*, lequel alors suit et accompagne en quelque sorte l'accompagnement.

*Récitatif mesuré*. Ces deux mots sont contradictoires : tout *récitatif* où l'on sent quelque autre mesure que celle des vers n'est plus du *récitatif*. Mais souvent un *récitatif* ordinaire se change tout d'un coup en chant, et prend de la mesure et de la mélodie; ce qui se marque en écrivant sur les parties *a tempo* ou *a battuta*. Ce contraste, ce changement bien ménagé produit des effets surprenans. Dans le cours d'un *récitatif* débité, une réflexion tendre et plaintive prend l'accent musical et se développe à l'instant par les plus douces inflexions du chant; puis, coupée de la même manière par quelque autre réflexion vive et impétueuse, elle s'interrompt brusquement pour reprendre à l'instant tout le débit de la parole. Ces morceaux courts et mesurés, accompagnés pour l'ordinaire de flûtes et de cors de chasse, ne sont pas rares dans les grands *récitatifs* italiens.

On mesure encore le *récitatif*, lorsque l'accompagnement dont on le charge, étant chantant et mesuré lui-même, oblige le *récitant* d'y conformer son débit. C'est moins alors un *récitatif mesuré* que, comme je l'ai dit plus haut, un *récitatif* accompagnant l'accompagnement.

*Récitatif obligé*. C'est celui qui, entremêlé de ritournelles et de traits de symphonie, *oblige*, pour ainsi dire, le récitant et l'orchestre l'un envers l'autre, en sorte qu'ils doivent être attentifs et s'attendre mutuellement. Ces passages alternatifs de récitatifs et de mélodie revêtue de tout l'éclat de l'orchestre sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la musique moderne. L'acteur, agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant lesquelles l'orchestre parle pour lui, et ces silences ainsi remplis affectent infiniment plus l'auditeur que si l'acteur disoit lui-même tout ce que la musique fait entendre. Jusqu'ici la musique françoise n'a su faire aucun usage du *récitatif obligé*. L'on a tâché d'en donner quelque idée dans une scène du *Devin du village;* et il paroît que le public a trouvé qu'une situation vive ainsi traitée en devenoit plus intéressante. Que ne feroit

point le *récitatif obligé* dans des scènes grandes et pathétiques, si l'on en peut tirer ce parti dans un genre rustique et badin !

RÉCITER, *v. a.* et *n.* C'est chanter ou jouer seul dans une musique, c'est exécuter un *récit.* (Voy. *Récit.*)

RÉCLAME, *s. f.* C'est dans le plain-chant la partie du répons que l'on reprend après le verset. (Voy. *Répons.*)

REDOUBLÉ, *adj.* On appelle *intervalle redoublé* tout intervalle simple porté à son octave : ainsi la treizième, composée d'une sixte et de l'octave, est une *sixte redoublée;* et la quinzième, qui est une octave ajoutée à l'octave, est une octave *redoublée :* quand, au lieu d'une octave, on en ajoute deux, l'intervalle est triplé; quadruplé, quand on ajoute trois octaves.

Tout intervalle dont le nom passe sept en nombre est tout au moins *redoublé.* Pour trouver le simple d'un intervalle *redoublé* quelconque, rejetez sept autant de fois que vous le pourrez du nom de cet intervalle, et le reste sera le nom de l'intervalle simple : de treize rejetez sept, il reste six; ainsi la treizième est une sixte *redoublée :* de quinze ôtez deux fois sept ou quatorze, il reste un : ainsi la quinzième est un unisson triplé, ou une octave *redoublée.*

Réciproquement, pour *redoubler* un intervalle simple quelconque, ajoutez-y sept, et vous aurez le nom du même intervalle *redoublé.* Pour tripler un intervalle simple, ajoutez-y quatorze, etc. (Voy. *Intervalle.*)

RÉDUCTION, *s. f.* Suite de notes descendant diatoniquement. Ce terme, non plus que son opposé, *déduction*, n'est guère en usage que dans le plain-chant.

REFRAIN. Terminaison de tous les couplets d'une chanson par les mêmes paroles et par le même chant, qui se dit ordinairement deux fois.

RÈGLE DE L'OCTAVE. Formule harmonique, publiée la première fois par le sieur Delair, en 1700, laquelle détermine, sur la marche diatonique de la basse, l'accord convenable à chaque degré du ton, tant en mode majeur qu'en mode mineur, et tant en montant qu'en descendant.

On trouve (pl. XXII, fig. 1) cette formule chiffrée sur l'octave du mode majeur, et (fig. 2) sur l'octave du mode mineur.

Pourvu que le ton soit bien déterminé, on ne se trompera pas en accompagnant sur cette *règle*, tant que l'auteur sera resté dans l'harmonie simple et naturelle que comporte le mode : s'il sort de cette simplicité par des accords par supposition ou d'autres licences, c'est à lui d'en avertir par des chiffres convenables; ce qu'il doit faire aussi à chaque changement de ton : mais tout ce qui n'est point chiffré doit s'accompagner selon la *règle de l'octave*, et cette *règle* doit s'étudier sur la basse fondamentale pour en bien comprendre le sens.

Il est cependant fâcheux qu'une formule destinée à la pratique des *règles* élémentaires de l'harmonie contienne une faute contre ces mêmes *règles;* c'est apprendre de bonne heure aux commençans à transgresser les lois qu'on leur donne : cette faute est dans l'accompagnement

de la sixième note, dont l'accord, chiffré d'un 6, pèche contre les *règles*, car il ne s'y trouve aucune liaison, et la basse fondamentale descend diatoniquement d'un accord parfait sur un autre accord parfait; licence trop grande pour pouvoir faire *règle*.

On pourroit faire qu'il y eût liaison en ajoutant une septième à l'accord parfait de la dominante; mais alors cette septième, devenue octave sur la note suivante, ne seroit point sauvée, et la basse fondamentale, descendant diatoniquement sur un accord parfait après un accord de septième, feroit une marche entièrement intolérable.

On pourroit aussi donner à cette sixième note l'accord de petite sixte, dont la quarte feroit liaison; mais ce seroit fondamentalement un accord de septième avec tierce mineure, où la dissonance ne seroit pas préparée; ce qui est encore contre les *règles*. (Voy. *Préparer*.)

On pourroit chiffrer sixte-quarte sur cette sixième note, et ce seroit alors l'accord parfait de la seconde: mais je doute que les musiciens approuvassent un renversement aussi mal entendu que celui-là; renversement que l'oreille n'adopte point, et sur un accord qui éloigne trop l'idée de la modulation principale.

On pourroit changer l'accord de la dominante en lui donnant la sixte-quarte au lieu de la septième, et alors la sixte simple iroit très-bien sur la sixième note qui suit; mais la sixte-quarte iroit très-mal sur la dominante, à moins qu'elle n'y fût suivie de l'accord parfait ou de la septième: ce qui rameneroit la difficulté. Une *règle* qui sert non-seulement dans la pratique, mais de modèle pour la pratique, ne doit point se tirer de ces combinaisons théoriques rejetées par l'oreille, et chaque note, surtout la dominante, y doit porter son accord propre, lorsqu'elle peut en avoir un.

Je tiens donc pour une chose certaine que nos *règles* sont mauvaises, ou que l'accord de sixte, dont on accompagne la sixième note en montant, est une faute qu'on doit corriger; et que, pour accompagner régulièrement cette note comme il convient dans une formule, il n'y a qu'un seul accord à lui donner, savoir : celui de septième, non une septième fondamentale, qui, ne pouvant dans cette marche se sauver que d'une autre septième, seroit une faute, mais une septième renversée d'un accord de sixte ajoutée sur la tonique. Il est clair que l'accord de la tonique est le seul qu'on puisse insérer régulièrement entre l'accord parfait ou de septième sur la dominante, et le même accord sur la note sensible qui suit immédiatement. Je souhaite que les gens de l'art trouvent cette correction bonne; je suis sûr au moins qu'ils la trouveront régulière.

Régler le papier. C'est marquer sur un papier blanc les portées pour y noter la musique. (Voy. *Papier réglé*.)

Régleur, *s. m.* Ouvrier qui fait profession de régler les papiers de musique. (Voy. *Copiste*.)

Réglure, *s. f.* Manière dont est réglé le papier. « Cette *réglure* est trop noire. Il y a plaisir de noter sur une *réglure* bien nette. » (Voy. *Papier réglé*.)

Relation, *s. f.* Rapport qu'ont entre eux les deux sons qui forment

un intervalle, considéré par le genre de cet intervalle. La *relation* est *juste* quand l'intervalle est juste, majeur ou mineur; elle est *fausse* quand il est superflu ou diminué. (Voy. *Intervalle*.)

Parmi les *fausses relations*, on ne considère comme telles dans l'harmonie que celles dont les deux sons ne peuvent entrer dans le même mode : ainsi le triton, qui, dans la mélodie, est une *fausse relation*, n'en est une dans l'harmonie que lorsqu'un des deux sons qui le forment est une corde étrangère au mode. La quarte diminuée, quoique bannie de l'harmonie, n'est pas toujours une *fausse relation*. Les octaves diminuée et superflue étant non-seulement des intervalles bannis de l'harmonie, mais impraticables dans le même mode, sont toujours de *fausses relations;* il en est de même des tierces et des sixtes diminuées et superflues, quoique la dernière soit admise aujourd'hui.

Autrefois les *fausses relations* étoient toutes défendues; à présent elles sont presque toutes permises dans la mélodie, mais non dans l'harmonie : on peut pourtant les y faire entendre, pourvu qu'un des deux sons qui forment la *fausse relation* ne soit admis que comme note de goût et non comme partie constitutive de l'accord.

On appelle encore *relation enharmonique*, entre deux cordes qui sont à un ton d'intervalle, le rapport qui se trouve entre le dièse de l'inférieure, et le bémol de la supérieure : c'est, par le tempérament, la même touche sur l'orgue et sur le clavecin; mais en rigueur ce n'est pas le même son, et il y a entre eux un intervalle enharmonique. (Voy. *Enharmonique*.)

Remisse, *adj*. Les sons *remisses* sont ceux qui ont peu de force, ceux qui, étant fort graves, ne peuvent être rendus que par des cordes extrêmement lâches, ni entendus que de fort près. *Remisse* est l'opposé d'*intense;* et il y a cette différence entre *remisse* et *bas* ou *foible*, de même qu'entre *intense* et *haut* ou *fort*, que *bas* et *haut* se disent de la sensation que le son porte à l'oreille, au lieu qu'*intense* et *remisse* se rapportent plutôt à la cause qui le produit.

Renforcer, *v. a. pris en sens neutre*. C'est passer du *doux* au *fort*, ou du *fort* au *très-fort*, non tout d'un coup, mais par une gradation continue en renflant et augmentant les sons, soit sur une tenue, soit sur une suite de notes, jusqu'à ce qu'ayant atteint celle qui sert de terme au *renforcé*, l'on reprenne ensuite le jeu ordinaire. Les Italiens indiquent le *renforcé* dans leur musique par le mot *crescendo*, ou par le mot *rinforzando* indifféremment.

Rentrée, *s. f.* Retour du sujet, surtout après quelques pauses de silence, dans une fugue, une imitation, ou dans quelque autre dessin.

Renversé. En fait d'intervalles, *renversé* est opposé à *direct* (voy. *Direct*); et, en fait d'accords, il est opposé à *fondamental*. (Voy. *Fondamental*.)

Renversement, *s. m.* Changement d'ordre dans les sons qui composent les accords et dans les parties qui composent l'harmonie; ce qui se fait en substituant à la basse, par des octaves, les sons qui doivent

être au-dessus, ou aux extrémités ceux qui doivent occuper le milieu, et réciproquement.

*Il est certain que dans tout accord il y a un ordre fondamental et naturel, qui est celui de la génération de l'accord même : mais les circonstances d'une succession, le goût, l'expression, le beau chant, la variété, le rapprochement de l'harmonie, obligent souvent le compositeur de changer cet ordre en renversant les accords, et par conséquent la disposition des parties.

Comme trois choses peuvent être ordonnées en six manières, et quatre choses en vingt-quatre manières, il semble d'abord qu'un accord parfait devroit être susceptible de six *renversemens*, et un accord dissonant de vingt-quatre; puisque celui-ci est composé de quatre sons, l'autre de trois, et que le *renversement* ne consiste qu'en des transpositions d'octaves. Mais il faut observer que dans l'harmonie on ne compte point pour des *renversemens* toutes les dispositions différentes des sons supérieurs, tant que le même son demeure au grave : ainsi ces deux ordres de l'accord parfait *ut mi sol* et *ut sol mi*, ne sont pris que pour un même *renversement*, et ne portent qu'un même nom, ce qui réduit à trois tous les *renversemens* de l'accord parfait, et à quatre tous ceux de l'accord dissonant, c'est-à-dire à autant de *renversemens* qu'il entre de différens sons dans l'accord; car les répliques des mêmes sons ne sont ici comptées pour rien.

Toutes les fois donc que la basse fondamentale se fait entendre dans la partie la plus grave, ou, si la basse fondamentale est retranchée, toutes les fois que l'ordre naturel est gardé dans les accords, l'harmonie est directe. Dès que cet ordre est changé, ou que les sons fondamentaux, sans être au grave, se font entendre dans quelque autre partie, l'harmonie est *renversée*. *Renversement* de l'accord quand le son fondamental est transposé; *renversement* de l'harmonie quand le dessus ou quelque autre partie marche comme devroit faire la basse.

Partout où un accord direct sera bien placé, ses *renversemens* seront bien placés aussi quant à l'harmonie; car c'est toujours la même succession fondamentale : ainsi à chaque note de basse fondamentale on est maître de disposer l'accord à sa volonté, et par conséquent de faire à tout moment des *renversemens* différens, pourvu qu'on ne change point la succession régulière et fondamentale, que les dissonances soient toujours préparées et sauvées par les parties qui les font entendre, que la note sensible monte toujours, et qu'on évite les fausses relations trop dures dans une même partie. Voilà la clef de ces différences mystérieuses que mettent les compositeurs entre les accords où le dessus syncope, et ceux où la basse doit syncoper; comme, par exemple, entre la neuvième et la seconde : c'est que dans les premiers l'accord est direct et la dissonance dans le dessus; dans les autres, l'accord est *renversé*, et la dissonance est à la basse. *

A l'égard des accords par supposition, il faut plus de précautions pour les *renverser*. Comme le son qu'on ajoute à la basse est entièrement étranger à l'harmonie, souvent il n'y est souffert qu'à cause de son grand éloignement des autres sons, qui rend la dissonance moins

dure : que si ce son ajouté vient à être transposé dans les parties supérieures, comme il l'est quelquefois; si cette transposition n'est faite avec beaucoup d'art, elle y peut produire un très-mauvais effet, et jamais cela ne sauroit se pratiquer heureusement sans retrancher quelque autre son de l'accord. Voyez au mot *Accord* les cas et le choix de ces retranchemens.

L'intelligence parfaite du *renversement* ne dépend que de l'étude et de l'art : le choix est autre chose; il faut de l'oreille et du goût, il y faut l'expérience des effets divers; et, quoique le choix du *renversement* soit indifférent pour le fond de l'harmonie, il ne l'est pas pour l'effet et l'expression. Il est certain que la basse fondamentale est faite pour soutenir l'harmonie et régner au-dessous d'elle. Toutes les fois donc qu'on change l'ordre et qu'on *renverse* l'harmonie, on doit avoir de bonnes raisons pour cela, sans quoi l'on tombera dans le défaut de nos musiques récentes, où les dessus chantent quelquefois comme des basses, et les basses toujours comme des dessus, où tout est confus, *renversé*, mal ordonné, sans autre raison que de pervertir l'ordre établi et de gâter l'harmonie.

Sur l'orgue et le clavecin les divers *renversemens* d'un accord, autant qu'une seule main peut les faire, s'appellent *faces*. (Voy. *Face*.)

Renvoi, *s. m* Signe figuré à volonté, placé communément au-dessus de la portée, lequel, correspondant à un autre signe semblable, marque qu'il faut, d'où est le second, retourner où est le premier, et de là suivre jusqu'à ce qu'on trouve le point final. (Voy. *Point*.)

Répercussion, *s. f.* Répétition fréquente des mêmes sons. C'est ce qui arrive dans toute modulation bien déterminée où les cordes essentielles du mode, celles qui composent la triade harmonique, doivent être rebattues plus souvent qu'aucune des autres. Entre les trois cordes de cette triade, les deux extrêmes, c'est-à-dire la finale et la dominante, qui sont proprement la répercussion du ton, doivent être plus souvent rebattues que celle du milieu, qui n'est que la répercussion du mode. (Voy. *Ton* et *Mode*.)

Répétition, *s. f.* Essai que l'on fait en particulier d'une pièce de musique que l'on veut exécuter en public. Les *répétitions* sont nécessaires pour s'assurer que les copies sont exactes, pour que les acteurs puissent prévoir leurs parties, pour qu'ils se concertent et s'accordent bien ensemble, pour qu'ils saisissent l'esprit de l'ouvrage, et rendent fidèlement ce qu'ils ont à exprimer. Les *répétitions* servent au compositeur même pour juger de l'effet de sa pièce, et faire les changemens dont elle peut avoir besoin.

Réplique, *s. f.* Ce terme en musique signifie la même chose qu'*octave*. (Voy. *Octave*.) Quelquefois en composition l'on appelle aussi *réplique* l'unisson de la même note dans deux parties différentes. Il y a nécessairement des *répliques* à chaque accord dans toute musique à plus de quatre parties. (Voy. *Unisson*.)

Répons, *s. m.* Espèce d'antienne redoublée qu'on chante dans l'Église romaine après les leçons de matines ou les capitules, et qui finit en manière de rondeau par une reprise appelée *réclame*.

Le chant du *répons* doit être plus orné que celui d'une antienne ordinaire, sans sortir pourtant d'une mélodie mâle et grave, ni de celle qu'exige le mode qu'on a choisi. Il n'est cependant pas nécessaire que le verset d'un *répons* se termine par la note finale du mode; il suffit que cette finale termine le *répons* même.

Réponse, *s. f.* C'est, dans une fugue, la rentrée du sujet par une autre partie, après que la première l'a fait entendre; mais c'est surtout, dans une contre-fugue, la rentrée du sujet renversé de celui qu'on vient d'entendre. (Voy. *Fugue*, *Contre-Fugue.*)

Repos, *s. m.* C'est la terminaison de la phrase, sur laquelle terminaison le chant se repose plus ou moins parfaitement. Le *repos* ne peut s'établir que par une cadence pleine : si la cadence est évitée, il ne peut y avoir de vrai *repos;* car il est impossible à l'oreille de se reposer sur une dissonance. On voit par là qu'il y a précisément autant d'espèces de *repos* que de sortes de cadences pleines (voy. *Cadence*); et ces différens *repos* produisent dans la musique l'effet de la ponctuation dans le discours.

Quelques-uns confondent mal à propos les *repos* avec les silences, quoique ces choses soient fort différentes. (Voy. *Silence.*)

Reprise, *s. f.* Toute partie d'un air, laquelle se répète deux fois, sans être écrite deux fois, s'appelle *reprise :* c'est en ce sens qu'on dit que la première *reprise* d'une ouverture est grave, et la seconde, gaie. Quelquefois aussi l'on n'entend par *reprise* que la seconde partie d'un air : on dit ainsi que la *reprise* du joli menuet de *Dardanus* ne vaut rien du tout. Enfin *reprise* est encore chacune des parties d'un rondeau, qui souvent en a trois, et quelquefois davantage, dont on ne répète que la première.

Dans la note on appelle *reprise* un signe qui marque que l'on doit répéter la partie de l'air qui précède; ce qui évite la peine de la noter deux fois. En ce sens on distingue deux *reprises*, la grande et la petite. La grande *reprise* se figure, à l'italienne, par une double barre perpendiculaire avec deux points en dehors de chaque côté, ou à la françoise, par deux barres perpendiculaires un peu plus écartées, qui traversent toute la portée, et entre lesquelles on insère un point dans chaque espace : mais cette seconde manière s'abolit peu à peu; car, ne pouvant imiter tout à fait la musique italienne, nous en prenons du moins les mots et les signes; comme ces jeunes gens qui croient prendre le style de M. de Voltaire en suivant son orthographe.

Cette *reprise*, ainsi ponctuée à droite et à gauche, marque ordinairement qu'il faut recommencer deux fois, tant la partie qui précède que celle qui suit: c'est pourquoi on la trouve ordinairement vers le milieu des passe-pieds, menuets, gavottes, etc.

Lorsque la *reprise* a seulement des points à sa gauche, c'est pour la répétition de ce qui précède; et lorsqu'elle a des points à sa droite, c'est pour la répétition de ce qui suit. Il seroit du moins à souhaiter que cette convention, adoptée par quelques-uns, fût tout à fait établie; car elle me paroît fort commode. Voyez (pl. XX, fig. 5) la figure de ces différentes *reprises*.

La petite *reprise* est lorsque, après une grande *reprise*, on recommence encore quelques-unes des dernières mesures avant de finir. Il n'y a point de signes particuliers pour la petite *reprise*, mais on se sert ordinairement de quelque signe de renvoi figuré au-dessus de la portée. (Voy. *Renvoi.*)

Il faut observer que ceux qui notent correctement ont toujours soin que la dernière note d'une *reprise* se rapporte exactement, pour la mesure, et à celle qui commence la même *reprise*, et à celle qui commence la *reprise* qui suit, quand il y en a une. Que si le rapport de ces notes ne remplit pas exactement la mesure, après la note qui termine une *reprise*, on ajoute deux ou trois notes de ce qui doit être recommencé, jusqu'à ce qu'on ait suffisamment indiqué comment il faut remplir la mesure : or, comme à la fin d'une première partie on a premièrement la première partie à reprendre, puis la seconde partie à commencer, et que cela ne se fait pas toujours dans des temps ou parties de temps semblables, on est souvent obligé de noter deux fois la finale de la première *reprise*, l'une avant le signe de *reprise* avec les premières notes de la première partie, l'autre après le même signe pour commencer la seconde partie; alors on trace un demi-cercle ou chapeau depuis cette première finale jusqu'à sa répétition, pour marquer qu'à la seconde fois il faut passer comme nul tout ce qui est compris sous le demi-cercle. Il m'est impossible de rendre cette explication plus courte, plus claire, ni plus exacte; mais la figure 7 de la planche XX suffira pour la faire entendre parfaitement.

RÉSONNANCE, *s. f.* Prolongement ou réflexion du son, soit par les vibrations continuées des cordes d'un instrument, soit par les parois d'un corps sonore, soit par la collision de l'air renfermé dans un instrument à vent. (Voy. *Son*, *Musique*, *Instrument.*)

Les voûtes elliptiques et paraboliques *résonnent*, c'est-à-dire réfléchissent le son. (Voy. *Écho.*)

Selon M. Dodart, le nez, la bouche, ni ses parties, comme le palais, la langue, les dents, les lèvres, ne contribuent en rien au ton de la voix; mais leur effet est bien grand pour la *résonnance*. (Voy. *Voix.*) Un exemple bien sensible de cela se tire d'un instrument d'acier appelé trompe de Béarn ou guimbarde, lequel, si on le tient avec les doigts et qu'on frappe sur la languette, ne rendra aucun son; mais si, le tenant entre les dents, on frappe de même, il rendra un son qu'on varie en serrant plus ou moins, et qu'on entend d'assez loin, surtout dans le bas.

Dans les instrumens à cordes, tels que le clavecin, le violon, le violoncelle, le son vient uniquement de la corde; mais la *résonnance* dépend de la caisse de l'instrument.

RESSERRER L'HARMONIE. C'est rapprocher les parties les unes des autres dans les moindres intervalles qu'il est possible : ainsi, pour resserrer cet accord *ut sol mi*, qui comprend une dixième, il faut renverser ainsi *ut mi sol*, et alors il ne comprend qu'une quinte. (Voy. *Accord*, *Renversement.*)

RESTER, *v. n.* *Rester* sur une syllabe, c'est la prolonger plus que

n'exige la prosodie, comme on fait sous les roulades; et *rester* sur une note, c'est y faire une tenue, ou la prolonger jusqu'à ce que le sentiment de la mesure soit oublié.

Rhythme. *s. m.* C'est, dans sa définition la plus générale, la proportion qu'ont entre elles les parties d'un même tout : c'est, en musique, la différence du mouvement qui résulte de la vitesse ou de la lenteur, de la longueur ou de la brièveté des temps.

Aristide Quintilien divise le *rhythme* en trois espèces, savoir: le *rhythme* des corps immobiles, lequel résulte de la juste proportion de leurs parties, comme dans une statue bien faite; le *rhythme* du mouvement local, comme dans la danse, la démarche bien composée, les attitudes des pantomimes; et le *rhythme* des mouvemens de la voix ou de la durée relative des sons, dans une telle proportion, que, soit qu'on frappe toujours la même corde, soit qu'on varie les sons du grave à l'aigu, l'on fasse toujours résulter de leur succession des effets agréables par la durée et la quantité. Cette dernière espèce de *rhythme* est la seule dont j'ai à parler ici.

Le *rhythme* appliqué à la voix peut encore s'entendre de la parole ou du chant. Dans le premier sens, c'est du *rhythme* que naissent le nombre et l'harmonie dans l'éloquence, la mesure et la cadence dans la poésie : dans le second, le *rhythme* s'applique proprement à la valeur des notes, et s'appelle aujourd'hui *mesure*. (Voy. *Mesure*.) C'est encore à cette seconde acception que doit se borner ce que j'ai à dire ici sur le *rhythme* des anciens.

Comme les syllabes de la langue grecque avoient une quantité et des valeurs plus sensibles, plus déterminées que celles de notre langue, et que les vers qu'on chantoit étoient composés d'un certain nombre de pieds que formoient ces syllabes, longues ou brèves, différemment combinées, le *rhythme* du chant suivoit régulièrement la marche de ces pieds, et n'en étoit proprement que l'expression : il se divisoit, ainsi qu'eux, en deux temps, l'un frappé, l'autre levé; l'on en comptoit trois genres, même quatre, et plus, selon les divers rapports de ces temps; ces genres étoient l'*égal*, qu'ils appeloient aussi dactylique, où le *rhythme* étoit divisé en deux temps égaux; le *double*, trochaïque ou ïambique, dans lequel la durée de l'un des deux temps étoit double de celle de l'autre: le *sesquialtère*, qu'ils appeloient aussi *péonique*, dont la durée de l'un des deux temps étoit à celle de l'autre en rapport de 3 à 2; et enfin l'*épitrite*, moins usité, où le rapport des deux temps étoit de 3 à 4.

Les temps de ces *rhythmes* étoient susceptibles de plus ou moins de lenteur, par un plus grand ou moindre nombre de syllabes ou de notes longues ou brèves, selon le mouvement: et dans ce sens un temps pouvoit recevoir jusqu'à huit degrés différens de mouvement par le nombre des syllabes qui le composoient: mais les deux temps conservoient toujours entre eux le rapport déterminé par le genre du *rhythme*.

Outre cela, le mouvement et la marche des syllabes, et par conséquent des temps et du *rhythme* qui en résultoit, étoit susceptible d'ac-

célération et de ralentissement, à la volonté du poëte, selon l'expression des paroles et le caractère des passions qu'il falloit exprimer : ainsi de ces deux moyens combinés naissoient des foules de modifications possibles dans le mouvement d'un même *rhythme*, qui n'avoient d'autres bornes que celles au deçà ou au delà desquelles l'oreille n'est plus à la portée d'apercevoir les proportions.

Le *rhythme*, par rapport aux pieds qui entroient dans la poésie, se partageoit en trois autres genres : le *simple*, qui n'admettoit qu'une sorte de pieds ; le *composé*, qui résultoit de deux ou plusieurs espèces de pieds ; et le *mixte*, qui pouvoit se résoudre en deux ou plusieurs *rhythmes* égaux ou inégaux, selon les diverses combinaisons dont il étoit susceptible.

Une autre source de variété dans le *rhythme* étoit la différence des marches ou successions de ce même *rhythme*, selon l'entrelacement des différens vers. Le *rhythme* pouvoit être toujours uniforme, c'est-à-dire se battre à deux temps toujours égaux, comme dans les vers hexamètres, pentamètres, adoniens, anapestiques, etc. ; ou toujours inégaux, comme dans les vers purs ïambiques ; ou diversifié, c'est-à-dire mêlé de pieds égaux et d'inégaux, comme dans les scazons, les choriambiques, etc. : mais dans tous ces cas, les *rhythmes*, même semblables ou égaux, pouvoient, comme je l'ai dit, être fort différens en vitesse selon la nature des pieds ; ainsi de deux *rhythmes* de même genre, résultant l'un de deux spondées, l'autre de deux pyrrhiques, le premier auroit été double de l'autre en durée.

Les silences se trouvoient aussi dans le *rhythme* ancien, non pas, à la vérité, comme les nôtres, pour faire taire seulement quelqu'une des parties, ou pour donner certains caractères au chant, mais seulement pour remplir la mesure de ces vers appelés catalectiques, qui manquoient d'une syllabe : ainsi le silence ne pouvoit jamais se trouver qu'à la fin du vers, pour suppléer à cette syllabe.

A l'égard des tenues, ils les connoissoient sans doute, puisqu'ils avoient un mot pour les exprimer : la pratique en devoit cependant être fort rare parmi eux ; du moins cela peut-il s'inférer de la nature de leur *rhythme*, qui n'étoit que l'expression de la mesure et de l'harmonie des vers. Il ne paroît pas non plus qu'ils pratiquassent les roulades, les syncopes, ni les points, à moins que les instrumens ne fissent quelque chose de semblable en accompagnant la voix ; de quoi nous n'avons nul indice.

Vossius, dans son livre *De poematum cantu, et viribus rhythmi*, relève beaucoup le *rhythme* ancien ; et il lui attribue toute la force de l'ancienne musique : il dit qu'un *rhythme* détaché comme le nôtre, qui ne représente aucune image des choses, ne peut avoir aucun effet, et que les anciens nombres poétiques n'avoient été inventés que pour cette fin que nous négligeons ; il ajoute que le langage et la poésie modernes sont peu propres pour la musique, et que nous n'aurons jamais de bonne musique vocale jusqu'à ce que nous fassions des vers favorables pour le chant : c'est-à-dire jusqu'à ce que nous réformions notre langage, et que nous lui donnions, à l'exemple des anciens, la

quantité et les pieds mesurés, en proscrivant pour jamais l'invention barbare de la rime.

« Nos vers, dit-il, sont précisément comme s'ils n'avoient qu'un seul pied; de sorte que nous n'avons dans notre poésie aucun *rhythme* véritable, et qu'en fabriquant nos vers nous ne pensons qu'à y faire entrer un certain nombre de syllabes, sans presque nous embarrasser de quelle nature elles sont : ce n'est sûrement pas là de l'étoffe pour la musique.

Le *rhythme* est une partie essentielle de la musique, et surtout de l'imitative; sans lui la mélodie n'est rien, et par lui-même il est quelque chose, comme on le sent par l'effet des tambours. Mais d'où vient l'impression que font sur nous la mesure et la cadence? Quel est le principe par lequel ces retours, tantôt égaux et tantôt variés, affectent nos âmes, et peuvent y porter le sentiment des passions? Demandez-le au métaphysicien : tout ce que nous pouvons dire ici est que, comme la mélodie tire son caractère des accens de la langue, le *rhythme* tire le sien du caractère de la prosodie et alors il agit comme image de la parole : à quoi nous ajouterons que certaines passions ont dans la nature un caractère *rhythmique* aussi bien qu'un caractère mélodieux, absolu, et indépendant de la langue; comme la tristesse, qui marche par temps égaux et lents, de même que par tons remissés et bas; la joie, par temps sautillans et vites, de même que par tons aigus et intenses : d'où je présume qu'on pourroit observer dans toutes les autres passions un caractère propre, mais plus difficile à saisir, à cause que la plupart de ces autres passions, étant composées, participent plus ou moins tant des précédentes que l'une de l'autre.

RHYTHMIQUE, *s. f.* Partie de l'art musical qui enseignoit à pratiquer les règles du mouvement et du *rhythme* selon les lois de la rhythmopée.

La *rhythmique*, pour le dire un peu plus en détail, consistoit à savoir choisir entre les trois modes établis par la rhythmopée le plus propre au caractère dont il s'agissoit, à connoître et posséder à fond toutes les sortes de rhythmes, à discerner et employer les plus convenables en chaque occasion, à les entrelacer de la manière à la fois la plus expressive et la plus agréable, et enfin à distinguer l'*arsis* et la *thésis* par la marche la plus sensible et la mieux cadencée.

RHYTHMOPÉE, ῥυθμοποιία, *s. f.* Partie de la science musicale qui prescrivoit à l'art rhythmique les lois du rhythme et de tout ce qui lui appartient. (Voy. *Rhythme*.) La *rhythmopée* étoit à la rhythmique ce qu'étoit la mélopée à la mélodie.

La *rhythmopée* avoit pour objet le mouvement ou le temps dont elle marquoit la mesure, les divisions, l'ordre et le mélange, soit pour émouvoir les passions, soit pour les changer, soit pour les calmer : elle renfermoit aussi la science des mouvemens muets, appelée *orchesis*, et en général de tous les mouvemens réguliers; mais elle se rapportoit principalement à la poésie, parce qu'alors la poésie régloit seule les mouvemens de la musique, et qu'il n'y avoit point de musique purement instrumentale qui eût un rhythme indépendant.

On sait que la *rhythmopée* se partageoit en trois modes ou tropes principaux, l'un bas et serré, un autre élevé et grand, et le moyen paisible et tranquille; mais du reste les anciens ne nous ont laissé que des préceptes fort généraux sur cette partie de leur musique, et ce qu'ils en ont dit se rapporte toujours aux vers ou aux paroles destinées pour le chant.

RIGAUDON, *s. m.* Sorte de danse dont l'air se bat à deux temps, d'un mouvement gai, et se divise ordinairement en deux reprises phrasées de quatre en quatre mesures, et commençant par la dernière note du second temps.

On trouve *rigodon* dans le Dictionnaire de l'Académie; mais cette orthographe n'est pas usitée. J'ai ouï dire à un maître à danser que le nom de cette danse venoit de celui de l'inventeur, lequel s'appeloit *Rigaud*.

RIPPIENO, *s. m.* Mot italien qui se trouve assez fréquemment dans les musiques d'église, et qui équivaut au mot *chœur* ou *tous*.

RITOURNELLE, *s. f.* Trait de symphonie qui s'emploie en manière de prélude à la tête d'un air dont ordinairement il annonce le chant; ou à la fin, pour imiter et assurer la fin du même chant; ou dans le milieu, pour reposer la voix, pour renforcer l'expression, ou simplement pour embellir la pièce.

Dans les recueils ou partitions de vieille musique italienne, les *ritournelles* sont souvent désignées par les mots *si suona*, qui signifient que l'instrument qui accompagne doit répéter ce que la voix a chanté.

*Ritournelle* vient de l'italien *ritornello*, et signifie *petit retour*. Aujourd'hui que la symphonie a pris un caractère plus brillant, et presque indépendant de la vocale, on ne s'en tient plus guère à de simples répétitions : aussi le mot *ritournelle* a-t-il vieilli.

ROLLE, *s. m.* Le papier séparé qui contient la musique que doit exécuter un concertant, et qui s'appelle *partie* dans un concert, s'appelle *rolle* à l'Opéra : ainsi l'on doit distribuer une *partie* à chaque musicien, et un *rolle* à chaque acteur.

ROMANCE, *s. f.* Air sur lequel on chante un petit poëme du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse, et souvent tragique. Comme la *romance* doit être écrite d'un style simple, touchant, et d'un goût un peu antique, l'air doit répondre au caractère des paroles; point d'ornement, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, et qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la chanter : il n'est pas nécessaire que le chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, et qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *romance* bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédens, l'intérêt augmente insensiblement, et quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes, sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'instrument affoiblit cette impression;

il ne faut, pour le chant de la *romance*, qu'une voix juste, nette, qui prononce bien. et qui chante simplement.

ROMANESQUE, *s. f.* Air à danser. (Voy. *Gaillarde.*)

RONDE, *adj. pris subst.* Note blanche et ronde, sans queue, laquelle vaut une mesure entière à quatre temps, c'est-à-dire deux blanches ou quatre noires. La *ronde* est de toutes les notes restées en usage celle qui a le plus de valeur; autrefois, au contraire, elle étoit celle qui en avoit le moins, et elle s'appeloit semi-brève. (Voy. *Semi-brève* et *Valeur des notes.*)

RONDE DE TABLE. Sorte de chanson à boire, et pour l'ordinaire mêlée de galanterie, composée de divers couplets qu'on chante à table chacun à son tour, et sur lesquels tous les convives font chorus en reprenant le refrain.

RONDEAU, *s. m.* Sorte d'air à deux ou plusieurs reprises, et dont la forme est telle qu'après avoir fini la seconde reprise on reprend la première; et ainsi de suite, revenant toujours et finissant par cette même première reprise par laquelle on a commencé. Pour cela on doit tellement conduire la modulation, que la fin de la première reprise convienne au commencement de toutes les autres, et que la fin de toutes les autres convienne au commencement de la première.

Les grands airs italiens et toutes nos ariettes sont en *rondeau*, de même que la plus grande partie des pièces de clavecin françoises.

Les routines sont des magasins de contre-sens pour ceux qui les suivent sans réflexion : telle est pour les musiciens celle des *rondeaux*. Il faut bien du discernement pour faire un choix de paroles qui leur soient propres. Il est ridicule de mettre en *rondeau* une pensée complète, divisée en deux membres, en reprenant la première incise et finissant par là. Il est ridicule de mettre en *rondeau* une comparaison dont l'application ne se fait que dans le second membre, en reprenant le premier et finissant par là. Enfin il est ridicule de mettre en *rondeau* une pensée générale limitée par une exception relative à l'état de celui qui parle, en sorte qu'oubliant derechef l'exception qui se rapporte à lui il finisse en reprenant la pensée générale.

Mais toutes les fois qu'un sentiment exprimé dans le premier membre amène une réflexion qui le renforce et l'appuie dans le second; toutes les fois qu'une description de l'état de celui qui parle, emplissant le premier membre, éclaircit une comparaison dans le second; toutes les fois qu'une affirmation dans le premier membre contient sa preuve et sa confirmation dans le second; toutes les fois enfin que le premier membre contient la proposition de faire une chose, et le second la raison de la proposition, dans ces divers cas et dans les semblables le *rondeau* est toujours bien placé.

ROULADE, *s. f.* Passage dans le chant de plusieurs notes sur une même syllabe.

La *roulade* n'est qu'une imitation de la mélodie instrumentale dans les occasions où, soit pour les grâces du chant, soit pour la vérité de l'image, soit pour la force de l'expression, il est à propos de suspendre le discours et de prolonger la mélodie; mais il faut de plus que la syl-

labe soit longue, que la voix en soit éclatante et propre à laisser au gosier la facilité d'entonner nettement et légèrement les notes de la *roulade* sans fatiguer l'organe du chanteur, ni par conséquent l'oreille des écoutans.

Les voyelles les plus favorables pour faire sortir la voix sont les *a*; ensuite les *ó*, les *è* ouverts : l'*i* et l'*u* sont peu sonores; encore moins les diphthongues. Quant aux voyelles nasales, on n'y doit jamais faire de *roulades*. La langue italienne, pleine d'*o*, et d'*a*, est beaucoup plus propre pour les inflexions de voix que n'est la françoise; aussi les musiciens italiens ne les épargnent-ils pas : au contraire, les François, obligés de composer presque toute leur musique syllabique, à cause des voyelles peu favorables, sont contraints de donner aux notes une marche lente et posée, ou de faire heurter les consonnes en faisant courir les syllabes, ce qui rend nécessairement le chant languissant ou dur. Je ne vois pas comment la musique françoise pourroit jamais surmonter cet inconvénient.

C'est un préjugé populaire de penser qu'une *roulade* soit toujours hors de place dans un chant triste et pathétique; au contraire, quand le cœur est le plus vivement ému, la voix trouve plus aisément des accens que l'esprit ne peut trouver des paroles, et de là vient l'usage des interjections dans toutes les langues. (Voy. *Neume*.) Ce n'est pas une moindre erreur de croire qu'une *roulade* est toujours bien placée sur une syllabe ou dans un mot qui la comporte, sans considérer si la situation du chanteur, si le sentiment qu'il doit éprouver la comporte aussi.

La *roulade* est une invention de la musique moderne. Il ne paroît pas que les anciens en aient fait aucun usage, ni jamais battu plus de deux notes sur la même syllabe. Cette différence est un effet de celle des deux musiques, dont l'une étoit asservie à la langue, et dont l'autre lui donne la loi.

ROULEMENT, *s. m.* Voy. *Roulade*.

## S

S. Cette lettre écrite seule dans la partie récitante d'un concerto signifie *solo*, et alors elle est alternative avec le T, qui signifie *tutti*.

SARABANDE, *s. f* Air d'une danse grave, portant le même nom, laquelle paroît nous être venue d'Espagne, et se dansoit autrefois avec des castagnettes. Cette danse n'est plus en usage, si ce n'est dans quelques vieux opéras françois. L'air de la sarabande est à trois temps lents.

SAUT, *s. m.* Tout passage d'un son à un autre par degrés disjoints est un *saut*. Il y a *saut régulier*, qui se fait toujours sur un intervalle consonnant, et *saut irrégulier*, qui se fait sur un intervalle dissonant. Cette distinction vient de ce que toutes les dissonances, excepté la seconde, qui n'est pas un *saut*, sont plus difficiles à entonner que les consonnances; observation nécessaire dans la mélodie pour composer des chants faciles et agréables.

SAUTER, *v. n.* On fait *sauter* le ton, lorsque, donnant trop de vent dans une flûte, ou dans un tuyau d'un instrument à vent, on force l'air à se diviser et à faire résonner, au lieu du ton plein de la flûte ou

du tuyau, quelqu'un seulement de ses harmoniques. Quand le *saut* est d'une octave entière, cela s'appelle *octavier*. (Voy. *Octavier*.) Il est clair que, pour varier les sons de la trompette et du cor de chasse, il faut nécessairement *sauter*, et ce n'est encore qu'en *sautant* qu'on fait des octaves sur la flûte.

SAUVER, *v. a. Sauver* une dissonance, c'est la résoudre, selon les règles, sur une consonnance de l'accord suivant. Il y a sur cela une marche prescrite, et à la basse fondamentale de l'accord dissonant, et à la partie qui forme la dissonance.

Il n'y a aucune manière de *sauver* qui ne dérive d'un acte de cadence; c'est donc par l'espèce de la cadence qu'on veut faire, qu'est déterminé le mouvement de la basse fondamentale. (Voy. *Cadence*.) A l'égard de la partie qui forme la dissonance, elle ne doit ni rester en place, ni marcher par degrés disjoints, mais elle doit monter ou descendre diatoniquement selon la nature de la dissonance. Les maîtres disent que les dissonances majeures doivent monter et les mineures descendre, ce qui n'est pas sans exception, puisque, dans certaines cordes d'harmonie, une septième, bien que majeure, ne doit pas monter, mais descendre, si ce n'est dans l'accord appelé fort incorrectement accord de septième superflue. Il vaut donc mieux dire que la septième, et toute dissonance qui en dérive, doit descendre; et que la sixte ajoutée, et toute dissonance qui en dérive, doit monter : c'est là une règle vraiment générale et sans aucune exception; il en est de même de la loi de *sauver* la dissonance. Il y a des dissonances qu'on ne peut préparer; mais il n'y en a aucune qu'on ne doive *sauver*.

A l'égard de la note sensible appelée improprement dissonance majeure, si elle doit monter, c'est moins par la règle de *sauver* la dissonance, que par celle de la marche diatonique, et de préférer le plus court chemin; et en effet il y a des cas, comme celui de la cadence interrompue, où cette note sensible ne monte point.

Dans les accords par supposition, un même accord fournit souvent deux dissonances, comme la septième et la neuvième, la neuvième et la quarte, etc. Alors ces dissonances ont dû se préparer et doivent se *sauver* toutes deux : c'est qu'il faut avoir égard à tout ce qui dissone, non-seulement sur la basse fondamentale, mais aussi sur la basse continue.

SCÈNE, *s. f.* On distingue en musique lyrique la *scène* du monologue, en ce qu'il n'y a qu'un seul acteur dans le monologue, et qu'il y a dans la *scène* au moins deux interlocuteurs : par conséquent dans le monologue le caractère du chant doit être un, du moins quant à la personne; mais dans les *scènes* le chant doit avoir autant de caractères différens qu'il y a d'interlocuteurs. En effet, comme en parlant chacun garde toujours la même voix, le même accent, le même timbre, et communément le même style dans toutes les choses qu'il dit, chaque acteur, dans les diverses passions qu'il exprime, doit toujours garder un caractère qui lui soit propre, et qui le distingue d'un autre acteur : la douleur d'un vieillard n'a pas le même ton que celle d'un jeune homme : la colère d'une femme a d'autres accens que celle d'un guerrier : un

barbare ne dira point *je vous aime* comme un galant de profession. Il faut donc rendre dans les *scènes*, non-seulement le caractère de la passion qu'on veut peindre, mais celui de la personne qu'on fait parler! ce caractère s'indique en partie par la sorte de voix qu'on approprie à chaque rôle; car le tour de chant d'une haute-contre est différent de celui d'une basse-taille; on met plus de gravité dans les chants des bas-dessus, et plus de légèreté dans ceux des voix plus aiguës. Mais, outre ces différences, l'habile compositeur en trouve d'individuelles qui caractérisent ses personnages, en sorte qu'on connoîtra bientôt à l'accent particulier du récitatif et du chant si c'est Mandane ou Émire, si c'est Olinte ou Alceste qu'on entend. Je conviens qu'il n'y a que les hommes de génie qui sentent et marquent ces différences; mais je dis cependant que ce n'est qu'en les observant et d'autres semblables qu'on parvient à produire l'illusion.

SCHISMA, *s. m.* Petit intervalle qui vaut la moitié du comma, et dont par conséquent la raison est sourde, puisque pour l'exprimer en nombre il faudroit trouver une moyenne proportionnelle entre 80 et 81.

SCHŒNION. Sorte de nome pour les flûtes dans l'ancienne musique des Grecs.

SCHOLIE ou SCOLIE, *s. f.* Sorte de chansons chez les anciens Grecs, dont les caractères étoient extrêmement diversifiés selon les sujets et les personnes. (Voy. *Chanson.*)

SECONDE, *adj. pris subst.* Intervalle d'un degré conjoint. Ainsi les marches diatoniques se font toutes sur des intervalles de *seconde*.

Il y a quatre sortes de *secondes*. La première, appelée *seconde diminuée*, se fait sur un ton majeur, dont la note inférieure est rapprochée par un dièse, et la supérieure par un bémol; tel est, par exemple, l'intervalle du *ré* bémol à l'*ut* dièse. Le rapport de cette *seconde* est de 375 à 384; mais elle n'est d'aucun usage, si ce n'est dans le genre enharmonique; encore l'intervalle s'y trouve-t-il nul en vertu du tempérament. A l'égard de l'intervalle d'une note à son dièse, que Brossard appelle *seconde diminuée*, ce n'est pas une *seconde*, c'est un unisson altéré.

La deuxième, qu'on appelle *seconde mineure*, est constituée par le semi-ton majeur; comme du *si* à l'*ut* ou du *mi* au *fa*. Son rapport est de 15 à 16.

La troisième est la *seconde majeure*, laquelle forme l'intervalle d'un ton. Comme ce ton peut être majeur ou mineur, le rapport de cette seconde est de 8 à 9 dans le premier cas, et de 9 à 10 dans le second : mais cette différence s'évanouit dans notre musique.

Enfin la quatrième est la *seconde superflue*, composée d'un ton majeur et d'un semi-ton mineur, comme du *fa* au *sol* dièse : son rapport est de 64 à 75.

Il y a dans l'harmonie deux accords qui portent le nom de *seconde :* le premier s'appelle simplement accord de *seconde;* c'est un accord de septième renversée, dont la dissonance est à la basse; d'où il s'ensuit bien clairement qu'il faut que la basse syncope pour la préparer. (Voy. *Préparer.*) Quand l'accord de septième est dominant, c'est-à-

dire quand la tierce est majeure, l'accord de *seconde* s'appelle accord de triton, et la syncope n'est pas nécessaire, parce que la préparation ne l'est pas.

L'autre s'appelle accord de *seconde superflue;* c'est un accord renversé de celui de septième diminuée, dont la septième elle-même est portée à la basse : cet accord est également bon avec ou sans syncope. (Voy. *Syncope.*)

SEMI. Mot emprunté du latin et qui signifie *demi :* on s'en sert en musique au lieu du *hemi* des Grecs, pour composer très-barbarement plusieurs mots techniques moitié grecs et moitié latins.

Ce mot, au-devant du nom grec de quelque intervalle que ce soit, signifie toujours une diminution, non pas de la moitié de cet intervalle, mais seulement d'un *semi-ton* mineur; ainsi *semi-diton* est la tierce mineure, *semi-diapenté* est la fausse quinte, *semi-diatessaron* la quarte diminuée, etc.

SEMI-BRÈVE, *s. f.* C'est, dans nos anciennes musiques, une valeur de note ou une mesure de temps, qui comprend l'intervalle de deux minimes ou blanches, c'est-à-dire la moitié d'une brève. La *semi-brève* s'appelle maintenant ronde, parce qu'elle a cette figure, mais autrefois elle étoit en losange.

Anciennement la *semi-brève* se divisoit en majeure et mineure. La majeure vaut deux tiers de la brève parfaite : et la mineure vaut l'autre tiers de la même brève : ainsi la *semi-brève* majeure en contient deux mineures.

La *semi-brève*, avant qu'on eût inventé la minime, étant la note de moindre valeur, ne se divisoit plus : cette indivisibilité, disoit-on, est en quelque manière indiquée par sa figure en losange, terminée en haut, en bas, et des deux côtés par des points : or, Muris prouve, par l'autorité d'Aristote et d'Euclide, que le point est indivisible; d'où il conclut que la *semi-brève* enfermée entre quatre points est indivisible comme eux.

SEMI-TON, *s. m.* C'est le moindre de tous les intervalles admis dans la musique moderne : il vaut à peu près la moitié d'un *ton.*

Il y a plusieurs espèces de *semi-tons :* on en peut distinguer deux dans la pratique; le *semi-ton* majeur et le *semi-ton* mineur : trois autres sont connus dans les calculs harmoniques; savoir, le *semi-ton* maxime, le minime et le moyen.

Le *semi-ton* majeur est la différence de la tierce majeure à la quarte, comme *mi fa;* son rapport est de 15 à 16, et il forme le plus petit de tous les intervalles diatoniques.

Le *semi-ton* mineur est la différence de la tierce majeure à la tierce mineure : il se marque sur le même degré par un dièse ou par un bémol; il ne forme qu'un intervalle chromatique, et son rapport est de 24 à 25.

Quoiqu'on mette de la différence entre ces deux *semi-tons* par la manière de les noter, il n'y en a pourtant aucune sur l'orgue et le clavecin, et le même *semi-ton* est tantôt majeur et tantôt mineur, tantôt diatonique et tantôt chromatique, selon le mode où l'on est. Cependant

on appelle, dans la pratique, *semi-tons* mineurs ceux qui, se marquant par bémol ou par dièse, ne changent point le degré, et *semi-tons* majeurs, ceux qui forment un intervalle de seconde.

Quant aux trois autres *semi-tons* admis seulement dans la théorie, le *semi-ton* maxime est la différence du ton majeur au *semi-ton* mineur, et son rapport est de 25 à 27. Le *semi-ton* moyen est la différence du *semi-ton* majeur au ton majeur, et son rapport est de 128 à 135. Enfin le *semi-ton* minime est la différence du *semi-ton* maxime au *semi-ton* moyen, et son rapport est de 125 à 128.

De tous ces intervalles il n'y a que le *semi-ton* majeur, qui, en qualité de seconde, soit quelquefois admis dans l'harmonie.

Semi-tonique, *adj*. Échelle *semi-tonique* ou *chromatique*. (Voy. *Échelle*.)

Sensibilité, *s. f.* Disposition de l'âme qui inspire au compositeur les idées vives dont il a besoin, à l'exécutant la vive expression de ces mêmes idées, et à l'auditeur la vive impression des beautés et des défauts de la musique qu'on lui fait entendre. (Voy. *Goût*.)

Sensible, *adj*. *Accord sensible* est celui qu'on appelle autrement *accord dominant*. (Voy. *Accord*.) Il se pratique uniquement sur la dominante du ton; de là lui vient le nom d'*accord dominant*, et il porte toujours la note *sensible* pour tierce de cette dominante; d'où lui vient le nom d'*accord sensible*. (Voy. *Accord*.) A l'égard de la *note sensible*, voyez *Note*.

Septième, *adj. pris subst.* Intervalle dissonant renversé de la seconde, et appelé par les Grecs *heptachordon*, parce qu'il est formé de sept sons ou de six degrés diatoniques. Il y en a de quatre sortes.

La première est la *septième mineure*, composée de quatre tons, trois majeurs et un mineur, et de deux semi-tons majeurs, comme de *mi* à *ré;* et chromatiquement de dix semi-tons, dont six majeurs et quatre mineurs. Son rapport est de 5 à 9.

La deuxième est la *septième majeure*, composée diatoniquement de cinq tons, trois majeurs et deux mineurs, et d'un semi-ton majeur, de sorte qu'il ne faut plus qu'un semi-ton majeur pour faire une octave, comme d'*ut* à *si :* et chromatiquement d'onze semi-tons, dont six majeurs et cinq mineurs. Son rapport est de 8 à 15.

La troisième est la *septième diminuée :* elle est composée de trois tons, deux mineurs et un majeur; et de trois semi-tons majeurs, comme de l'*ut* dièse au *si* bémol. Son rapport est de 75 à 128.

La quatrième est la *septième superflue :* elle est composée de cinq tons, trois mineurs et deux majeurs, un semi-ton majeur et un semi-ton mineur, comme du *si* bémol au *la* dièse; de sorte qu'il ne lui manque qu'un comma pour faire une octave. Son rapport est de 81 à 160. Mais cette dernière espèce n'est point usitée en musique, si ce n'est dans quelques transitions enharmoniques.

Il y a trois accords de *septième*.

Le premier est fondamental, et porte simplement le nom de *septième;* mais quand la tierce est majeure et la *septième* mineure, il s'appelle accord sensible ou dominant. Il se compose de la tierce, de la quinte, et de la septième.

Le second est encore fondamental, et s'appelle accord de *septième diminuée;* il est composé de la tierce mineure, de la fausse quinte et de la *septième diminuée* dont il prend le nom, c'est-à-dire de trois tierces mineures consécutives, et c'est le seul accord qui soit ainsi formé d'intervalles égaux, il ne se fait que sur la note sensible. (Voy. *Enharmonique.*)

Le troisième s'appelle accord de *septième superflue :* c'est un accord par supposition formé par l'accord dominant au-dessous duquel la basse fait entendre la tonique.

Il y a encore un accord de *septième et sixte*, qui n'est qu'un renversement de l'accord de neuvième; il ne se pratique guère que dans les points d'orgue, à cause de sa dureté. (Voy. *Accord.*)

SÉRÉNADE, *s. f.* Concert qui se donne la nuit sous les fenêtres de quelqu'un. Il n'est ordinairement composé que de musique instrumentale; quelquefois cependant on y ajoute des voix. On appelle aussi *sérénades* les pièces que l'on compose ou que l'on exécute dans ces occasions. La mode des *sérénades* est passée depuis longtemps, ou ne dure plus que parmi le peuple; et c'est grand dommage : le silence de la nuit, qui bannit toute distraction, fait mieux valoir la musique et la rend plus délicieuse.

Ce mot, italien d'origine, vient sans doute de *sereno*, ou du latin *serum*, le soir. Quand le concert se fait sur le matin ou à l'aube du jour, il s'appelle *aubade.*

SERRÉ, *adj.* Les intervalles *serrés* dans les genres épais de la musique grecque sont le premier et le second de chaque tétracorde. (Voy. *Épais.*)

SESQUI. Particule souvent employée par nos anciens musiciens dans la composition des mots servant à exprimer différentes sortes de mesures.

Ils appeloient donc *sesquialtères* les mesures dont la principale note valoit une moitié en sus de plus que sa valeur ordinaire, c'est-à-dire trois des notes dont elle n'auroit autrement valu que deux; ce qui avoit lieu dans toutes les mesures triples, soit dans les majeures, où la brève même sans point valoit trois semi-brèves, soit dans les mineures, où la semi-brève valoit trois minimes, etc.

Ils appeloient encore *sesquioctave* le triple, marqué par ce signe C$\frac{9}{8}$; double *sesquiquarte* le triple marqué C $\frac{5}{4}$, et ainsi des autres. *Sesquiditon* ou *hémiditon*, dans la musique grecque, est l'intervalle d'une tierce majeure diminuée d'un semi-ton; c'est-à-dire une tierce mineure.

SEXTUPLE, *adj.* Nom donné assez improprement aux mesures à deux temps, composées de six notes égales, trois pour chaque temps : ces sortes de mesures ont été appelées encore plus mal à propos par quelques-uns *mesures à six temps.*

On peut compter cinq espèces de ces mesures *sextuples*, c'est-à-dire autant qu'il y a de différentes valeurs de notes, depuis celle qui est composée de six rondes ou semi-brèves, appelée en France *triple de six pour un*, et qui s'exprime par ce chiffre $\frac{6}{1}$, jusqu'à celle appelée

*triple de six pour seize*, composée de six doubles croches seulement, et qui se marque ainsi $\frac{6}{16}$.

La plupart de ces distinctions sont abolies; et en effet elles sont assez inutiles, puisque toutes ces différentes figures de notes sont moins des mesures différentes que des modifications de mouvemens dans la même espèce de mesure : ce qui se marque encore mieux avec un seul mot écrit à la tête de l'air, qu'avec tout ce fatras de chiffres et de notes, qui ne servent qu'à embrouiller un art déjà assez difficile en lui-même. (Voy. *Double*, *Triple*, *Temps*, *Mesure*, *Valeur des notes*.)

Si. Une des sept syllabes dont on se sert en France pour solfier les notes. Gui Arétin, en composant sa gamme, n'inventa que six de ces syllabes, parce qu'il ne fit que changer en hexacordes les tétracordes des Grecs, quoiqu'au fond sa gamme fût, ainsi que la nôtre, composée de sept notes. Il arriva de là que, pour nommer la septième, il falloit à chaque instant changer les noms des autres et les nommer de diverses manières; embarras que nous n'avons plus depuis l'invention du *si*, sur la gamme duquel un musicien, nommé *de Nivers*, fit au commencement du siècle un ouvrage exprès.

Brossard et ceux qui l'ont suivi attribuent l'invention du *si* à un autre musicien nommé *Le Maire*, entre le milieu et la fin du dernier siècle; d'autres en font honneur à un certain *Van der Putten;* d'autres remontent jusqu'à Jean de Muris, vers l'an 1330; et le cardinal Bona dit que dès le XI$^{e}$ siècle, qui étoit celui de l'Arétin, Ericius Dupuis ajouta une note aux six de Gui, pour éviter les difficultés des nuances et faciliter l'étude du chant.

Mais sans s'arrêter à l'invention d'Ericius Dupuis, morte sans doute avec lui, ou sur laquelle Bona, plus récent de cinq siècles, a pu se tromper, il est même aisé de prouver que l'invention du *si* est de beaucoup postérieure à Jean de Muris, dans les écrits duquel on ne voit rien de semblable. A l'égard de Van der Putten, je n'en puis rien dire, parce que je ne le connois point. Reste Le Maire, en faveur duquel les voix semblent se réunir. Si l'invention consiste à avoir introduit dans la pratique l'usage de cette syllabe *si*, je ne vois pas beaucoup de raisons pour lui en disputer l'honneur; mais si le véritable inventeur est celui qui a vu le premier la nécessité d'une septième syllabe, et qui en a ajouté une en conséquence, il ne faut pas avoir fait beaucoup de recherches pour voir que Le Maire ne mérite nullement ce titre; car on trouve, en plusieurs endroits, des écrits du P. Mersenne, la nécessité de cette septième syllabe pour éviter les muances; et il témoigne que plusieurs avoient inventé ou mis en pratique cette septième syllabe à peu près dans le même temps, et entre autres Gilles Grand-Jean, maître écrivain de Sens; mais que les uns nommoient cette syllabe *ci*, d'autres *di*, d'autres *ni*, d'autres *si*, d'autres *za*, etc. Même avant le P. Mersenne, on trouve dans un ouvrage de Banchieri, moine olivétan, imprimé en 1614, et intitulé *Cartella di musica*, l'addition de la même septième syllabe; il l'appelle *bi* par bécarre, *ba* par bémol, et il assure que cette addition a été fort approuvée à Rome : de sorte que toute la prétendue invention de Le Maire consiste tout au

plus à avoir écrit ou prononcé *si*, au lieu d'écrire ou prononcer *bi* ou *ba*, *ni* ou *di;* et voilà avec quoi un homme est immortalisé. Du reste l'usage du *si* n'est connu qu'en France, et, malgré ce qu'en dit le moine Banchieri, il ne s'est pas même conservé en Italie.

SICILIENNE, *s. f.* Sorte d'air à danser, dans la mesure à six-quatre ou six-huit, d'un mouvement beaucoup plus lent, mais encore plus marqué que celui de la gigue.

SIGNES, *s. m.* Ce sont en général tous les divers caractères dont on se sert pour noter la musique : mais ce mot s'entend plus particulièrement des dièses, bémols, bécarres, points, reprises, pauses, guidons, et autres petits caractères détachés, qui, sans être de véritables notes, sont des modifications de notes et de la manière de les exécuter.

SILENCES, *s. m.* Signes répondant aux diverses valeurs des notes, lesquels, mis à la place de ces notes, marquent que tout le temps de la valeur doit être passé en silence.

Quoiqu'il y ait dix valeurs de notes différentes, depuis la maxime jusqu'à la quadruple croche, il n'y a cependant que neuf caractères différens pour les *silences;* car celui qui doit correspondre à la maxime a toujours manqué, et, pour en exprimer la durée, on double le bâton de quatre mesures équivalant à la longue.

Ces divers *silences* sont donc : 1° le bâton de quatre mesures, qui vaut une longue; 2° le bâton de deux mesures, qui vaut une brève ou carrée; 3° la pause, qui vaut une semi-brève ou ronde; 4° la demi-pause, qui vaut une minime ou blanche; 5° le soupir, qui vaut une noire; 6° le demi-soupir, qui vaut une croche; 7° le quart de soupir, qui vaut une double croche; 8° le demi-quart de soupir, qui vaut une triple croche; 9° et enfin le seizième de soupir, qui vaut une quadruple croche. Voyez les figures de tous ces silences (pl. VII, fig. 2.)

Il faut remarquer que le point n'a pas lieu parmi les *silences* comme parmi les notes; car, bien qu'une noire et un soupir soient d'égale valeur, il n'est pas d'usage de pointer le soupir pour exprimer la valeur d'une noire pointée; mais on doit, après le soupir, écrire encore un demi-soupir; cependant, comme quelques-uns pointent aussi les *silences*, il faut que l'exécutant soit prêt à tout.

SIMPLE, *s. m.* Dans les doubles et dans les variations, le premier couplet ou l'air original, tel qu'il est d'abord noté, s'appelle le *simple.* (Voy. *Double*, *Variations*.)

SIXTE, *s. f.* La seconde des deux consonnances imparfaites, appelée par les Grecs *hexacorde*, parce que son intervalle est formé de six sons ou de cinq degrés diatoniques. La *sixte* est bien une consonnance naturelle, mais seulement par combinaison; car il n'y a point dans l'ordre des consonnances de *sixte* simple et directe.

A ne considérer les *sixtes* que par leurs intervalles, on en trouve de quatre sortes, deux consonnantes et deux dissonantes.

Les consonnantes sont : 1° la *sixte mineure*, composée de trois tons et de deux semi-tons majeurs, comme *mi ut :* son rapport est de 5 à 8 : 2° la *sixte majeure*, composée de quatre tons et un semi-ton majeur, comme *sol mi :* son rapport est de 3 à 5.

Les sixtes dissonantes sont : 1° la *sixte diminuée*, composée de deux tons et de trois semi-tons majeurs, comme *ut* dièse, *la* bémol, et dont le rapport est de 125 à 192 ; 2° la *sixte superflue*, composée de quatre tons, un semi-ton majeur et un semi-ton mineur, comme *si* bémol et *sol* dièse. Le rapport de cette *sixte* est de 72 à 125.

Ces deux derniers intervalles ne s'emploient jamais dans la mélodie, et la *sixte diminuée* ne s'emploie point non plus dans l'harmonie.

Il y a sept accords qui portent le nom de *sixte :* le premier s'appelle simplement accord de *sixte;* c'est l'accord parfait, dont la tierce est portée à la basse : sa place est sur la médiante du ton, ou sur la note sensible, ou sur la sixième note.

Le second s'appelle accord de *sixte quarte;* c'est encore l'accord parfait, dont la quinte est portée à la basse; il ne se fait guère que sur la dominante ou sur la tonique.

Le troisième est appelé accord de *petite sixte;* c'est un accord de septième, dont la quinte est portée à la basse. La *petite sixte* se met ordinairement sur la seconde note du ton, ou sur la sixième.

Le quatrième est l'accord de *sixte et quinte* ou *grande sixte;* c'est encore un accord de septième, mais dont la tierce est portée à la basse. Si l'accord fondamental est dominant, alors l'accord de *grande sixte* perd ce nom et s'appelle accord de *fausse quinte.* (Voy. *Fausse quinte.*) La *grande sixte* ne se met communément que sur la quatrième note du ton.

Le cinquième est l'accord de *sixte ajoutée;* accord fondamental, composé, ainsi que celui de *grande sixte*, de tierce, de quinte, *sixte* majeure, et qui se place de même sur la tonique ou sur la quatrième note. On ne peut donc distinguer ces deux accords que par la manière de les sauver; car si la quinte descend et que la *sixte* reste, c'est l'accord de *grande sixte*, et la basse fait une cadence parfaite; mais si la quinte reste et que la sixte monte, c'est l'accord de *sixte ajoutée*, et la basse fondamentale fait une cadence irrégulière; or, comme après avoir frappé cet accord on est maître de le sauver de l'une de ces deux manières, cela tient l'auditeur en suspens sur le vrai fondement de l'accord jusqu'à ce que la suite l'ait déterminé; et c'est cette liberté de choisir que M. Rameau appelle *double emploi.* (Voy. *Double emploi.*)

Le sixième accord est celui de *sixte majeure* et *fausse quinte*, lequel n'est autre chose qu'un accord de *petite sixte*, en mode mineur, dans lequel la *fausse quinte* est substituée à la quarte : c'est, pour m'exprimer autrement, un accord de *septième diminuée*, dans lequel la tierce est portée à la basse : il ne se place que sur la seconde note du ton.

Enfin le septième accord de *sixte* est celui de *sixte superflue;* c'est une espèce de *petite sixte* qui ne se pratique jamais que sur la sixième note d'un ton mineur descendant sur la dominante; comme alors la sixte de cette sixième note est naturellement majeure, on la rend quelquefois superflue en y ajoutant encore un dièse : alors cette *sixte superflue* devient un accord original, lequel ne se renverse point. (Voy. *Accord.*)

SOL. La cinquième des six syllabes inventées par l'Arétin pour prononcer les notes de la gamme. Le *sol* naturel répond à la lettre G. (Voy. *Gamme*.)

SOLFIER, *v. n.* C'est, en entonnant des sons, prononcer en même temps les syllabes de la gamme qui leur correspondent. Cet exercice est celui par lequel on fait toujours commencer ceux qui apprennent la musique, afin que l'idée de ces différentes syllabes s'unissant dans leur esprit à celle des intervalles qui s'y rapportent, ces syllabes leur aident à rappeler ces intervalles.

Aristide Quintilien nous apprend que les Grecs avoient pour *solfier* quatre syllabes ou dénominations des notes, qu'ils répétoient à chaque tétracorde, comme nous en répétons sept à chaque octave; ces quatre syllabes étoient les suivantes *té*, *ta*, *thè*, *tho*. La première répondoit au premier son ou à l'hypate du premier tétracorde et des suivans; la seconde, à la parhypate; la troisième, au lichanos; la quatrième, à la nète; et ainsi de suite en recommençant : manière de *solfier* qui, nous montrant clairement que leur modulation étoit renfermée dans l'étendue du tétracorde, et que les sons homologues, gardant et les mêmes rapports et les mêmes noms d'un tétracorde à l'autre, étoient censés répétés de quarte en quarte, comme chez nous d'octave en octave, prouve en même temps que leur génération harmonique n'avoit aucun rapport à la nôtre, et s'établissoit sur des principes tout différens.

Gui d'Arezzo, ayant substitué son hexacorde au tétracorde ancien, substitua aussi, pour le *solfier*, six autres syllabes aux quatre que les Grecs employoient autrefois; ces six syllabes sont les suivantes, *ut ré mi fa sol la*, tirées, comme chacun sait, de l'hymne de saint Jean-Baptiste. Mais chacun ne sait pas que l'air de cette hymne, tel qu'on le chante aujourd'hui dans l'Église romaine, n'est pas exactement celui dont l'Arétin tira ses syllabes, puisque les sons qui les portent dans cette hymne ne sont pas ceux qui les portent dans sa gamme. On trouve, dans un ancien manuscrit conservé dans la bibliothèque du chapitre de Sens, cette hymne telle probablement qu'on la chantoit du temps de l'Arétin, et dans laquelle chacune des six syllabes est exactement appliquée au son correspondant de la gamme, comme on peut le voir planche XVII (fig. 2), où j'ai transcrit cette hymne en notes de plaint-chant.

Il paroît que l'usage des six syllabes de Gui ne s'étendit pas bien promptement hors de l'Italie, puisque Muris témoigne avoir entendu employer dans Paris les syllabes *pro to do no tu a*, au lieu de celles-là; mais enfin celles de Gui l'emportèrent, et furent admises généralement en France comme dans le reste de l'Europe. Il n'y a plus aujourd'hui que l'Allemagne où l'on *solfie* seulement par les lettres de la gamme, et non par les syllabes : en sorte que la note qu'en *solfiant* nous appelons *la*, ils l'appellent A; celle que nous appelons *ut*, ils l'appellent C. Pour les notes diésées ils ajoutent un *s* à la lettre et prononcent cet *s*, *is*; en sorte, par exemple, que pour *solfier ré* dièse ils prononcent *dis*. Ils ont aussi ajouté la lettre H pour ôter l'équivoque

du *si*, qui n'est B qu'étant bémol; lorsqu'il est bécarre, il est H; ils ne connoissent, en *solfiant*, de bémol que celui-là seul; au lieu du bémol de toute autre note, ils prennent le dièse de celle qui est au-dessous; ainsi pour *la* bémol ils *solfient G s*, pour *mi* bémol *D s*, etc. Cette manière de *solfier* est si dure et si embrouillée, qu'il faut être Allemand pour s'en servir et devenir toutefois grand musicien.

Depuis l'établissement de la gamme de l'Arétin, on a essayé en différens temps de substituer d'autres syllabes aux siennes. Comme la voix des trois premières est assez sourde, M. Sauveur, en changeant la manière de noter, avoit aussi changé celle de *solfier*, et il nommoit les huit notes de l'octave par les huit syllabes suivantes *pa ra ga da so bo lo do*. Ces noms n'ont pas plus passé que les notes; mais, pour la syllabe *do*, elle étoit antérieure à M. Sauveur; les Italiens l'ont toujours employée au lieu d'*ut* pour *solfier*, quoiqu'ils nomment *ut* et non pas *do* dans la gamme. Quant à l'addition du *si*, voyez *Si*.

A l'égard des notes altérées par dièse ou par bémol, elles portent le nom de la note au naturel, et cela cause dans la manière de *solfier* bien des embarras auxquels M. de Boisgelou s'est proposé de remédier en ajoutant cinq notes pour compléter le système chromatique et donner un nom particulier à chaque note. Ces noms avec les anciens sont, en tout, au nombre de douze, autant qu'il y a de cordes dans ce système : savoir, *ut de ré ma mi fa si sol be la sa si :* au moyen de ces cinq notes ajoutées, et des noms qu'elles portent, tous les bémols et les dièses sont anéantis, comme on le pourra voir au mot *Système*, dans l'exposition de celui de M. de Boisgelou.

Il y a diverses manières de *solfier :* savoir, par muances, par transposition et au naturel. (Voy. *Muances*, *Naturel* et *Transposition*.) La première méthode est la plus ancienne; la seconde est la meilleure; la troisième est la plus commune en France. Plusieurs nations ont gardé dans les muances l'ancienne nomenclature des six syllabes de l'Arétin. D'autres en ont encore retranché, comme les Anglois, qui *solfient* sur ces quatre syllabes seulement *mi fa sol la*. Les François, au contraire, ont ajouté une syllabe pour renfermer sous des noms différens tous les sept tons diatoniques de l'octave.

Les inconvéniens de la méthode de l'Arétin sont considérables; car, faute d'avoir rendu complète la gamme de l'octave, les syllabes de cette gamme ne signifient ni des touches fixes du clavier, ni des degrés du ton, ni même des intervalles déterminés. Par les muances, *la fa* peut former un intervalle de tierce majeure en descendant, ou de tierce mineure en montant, ou d'un demi-ton encore en montant, comme il est aisé de voir par la gamme, etc. (Voy. *Gamme*, *Muances*.) C'est encore pis par la méthode angloise : on trouve à chaque instant différens intervalles qu'on ne peut exprimer que par les mêmes syllabes, et les mêmes noms de notes y reviennent à toutes les quartes, comme parmi les Grecs, au lieu de n'y revenir qu'à toutes les octaves, selon le système moderne.

La manière de *solfier* établie en France par l'addition du *si* vaut assurément mieux que tout cela : car, la gamme se trouvant complète,

les muances deviennent inutiles, et l'analogie des octaves est parfaitement observée : mais les musiciens ont encore gâté cette méthode par la bizarre imagination de rendre les noms des notes toujours fixes et déterminés sur les touches du clavier, en sorte que ces touches ont toutes un double nom, tandis que les degrés d'un ton transposé n'en ont point; défaut qui charge inutilement la mémoire de tous les dièses ou bémols de la clef, qui ôte aux noms des notes l'expression des intervalles qui leur sont propres, et qui efface enfin autant qu'il est possible toutes les traces de la modulation.

*Ut* ou *ré* ne sont point ou ne doivent point être telle ou telle touche du clavier, mais telle ou telle corde du ton. Quant aux touches fixes, c'est par des lettres de l'alphabet qu'elles s'expriment. La touche que vous appelez *ut*, je l'appelle C; celle que vous appelez *ré*, je l'appelle D. Ce ne sont pas des signes que j'invente, ce sont des signes tout établis, par lesquels je détermine très-nettement la fondamentale d'un ton; mais, ce ton une fois déterminé, dites-moi de grâce à votre tour comment vous nommez la tonique que je nomme *ut*, et la seconde note que je nomme *ré*, et la médiante que je nomme *mi;* car ces noms relatifs au ton et au mode sont essentiels pour la détermination des idées, et pour la justesse des intonations. Qu'on y réfléchisse bien, et l'on trouvera que ce que les musiciens françois appellent *solfier au naturel* est tout à fait hors de la nature. Cette méthode est inconnue chez toute autre nation, et sûrement ne fera jamais fortune dans aucune : chacun doit sentir, au contraire, que rien n'est plus naturel que de *solfier* par transposition lorsque le mode est transposé.

On a en Italie un recueil de leçons à *solfier*, appelé *solfeggi;* ce recueil, composé par le célèbre Leo pour l'usage des commençans, est très-estimé.

Solo, *adj. pris subst.* Ce mot italien s'est francisé dans la musique, et s'applique à une pièce ou à un morceau qui se chante à voix seule ou qui se joue sur un seul instrument avec un simple accompagnement de basse ou de clavecin; et c'est ce qui distingue le *solo* du récit, qui peut être accompagné de tout l'orchestre. Dans les pièces appelées *concerto*, on écrit toujours le mot *solo* sur la partie principale, quand elle récite.

Son, *s. m.* Quand l'agitation communiquée à l'air par la collision d'un corps frappé par un autre parvient jusqu'à l'organe auditif, elle y produit une sensation qu'on appelle *bruit*. (Voy. *Bruit*.) Mais il y a un bruit résonnant et appréciable qu'on appelle *son*. Les recherches sur le *son* absolu appartiennent au physicien : le musicien n'examine que le *son* relatif; il l'examine seulement par ses modifications sensibles; et c'est selon cette dernière idée que nous l'envisageons dans cet article.

Il y a trois objets principaux à considérer dans le *son :* le ton, la force et le timbre : sous chacun de ces rapports le son se conçoit comme modifiable : 1° du grave à l'aigu; 2° du fort au foible; 3° de l'aigre au doux, ou du sourd à l'éclatant, et réciproquement.

Je suppose d'abord, quelle que soit la nature du *son*, que son véhi-

cule n'est autre chose que l'air même, premièrement, parce que l'air est le seul corps intermédiaire de l'existence duquel on soit parfaitement assuré, entre le corps sonore et l'organe auditif, qu'il ne faut pas multiplier les êtres sans nécessité, que l'air suffit pour expliquer la formation du *son;* et de plus parce que l'expérience nous apprend qu'un corps sonore ne rend pas de *son* dans un lieu tout à fait privé d'air. Si l'on veut imaginer un autre fluide, on peut aisément lui appliquer tout ce que je dis de l'air dans cet article.

La résonnance du son, ou, pour mieux dire, sa permanence et son prolongement, ne peut naître que de la durée de l'agitation de l'air; tant que cette agitation dure, l'air ébranlé vient sans cesse frapper l'organe auditif, et prolonge ainsi la sensation du *son :* mais il n'y a point de manière plus simple de concevoir cette durée qu'en supposant dans l'air des vibrations qui se succèdent, et qui renouvellent ainsi à chaque instant l'impression; de plus cette agitation de l'air, de quelque espèce qu'elle soit, ne peut être produite que par une agitation semblable dans les parties du corps sonore : or, c'est un fait certain que les parties du corps sonore éprouvent de telles vibrations. Si l'on touche le corps d'un violoncelle dans le temps qu'on en tire du *son*, on le sent frémir sous la main, et l'on voit bien sensiblement durer les vibrations de la corde jusqu'à ce que le *son* s'éteigne. Il en est de même d'une cloche qu'on fait sonner en la frappant du batail; on la sent, on la voit même frémir, et l'on voit sautiller les grains de sable qu'on jette sur la surface. Si la corde se détend ou que la cloche se fende, plus de frémissement, plus de *son.* Si donc cette cloche ni cette corde ne peuvent communiquer à l'air que les mouvemens qu'elles ont en elles-mêmes, on ne sauroit douter que le *son* produit par les vibrations du corps sonore ne se propage par des vibrations semblables que ce corps communique à l'air.

Tout ceci supposé, examinons premièrement ce qui constitue le rapport des *sons* du grave à l'aigu.

I. Théon de Smyrne dit que Lazus d'Hermione, de même que le pythagoricien Hippase de Métapont, pour calculer les rapports des consonnances, s'étoient servis de deux vases semblables et résonnans à l'unisson : que, laissant vide l'un des deux, et remplissant l'autre jusqu'au quart, la percussion de l'un et de l'autre avoit fait entendre la consonnance de la quarte; que, remplissant ensuite le second jusqu'au tiers, puis jusqu'à la moitié, la percussion des deux avoit produit la consonnance de la quinte, puis de l'octave.

Pythagore, au rapport de Nicomaque et de Censorin, s'y étoit pris d'une autre manière pour calculer les mêmes rapports; il suspendit, disent-ils, aux mêmes cordes sonores différens poids, et détermina les rapports des divers *sons* sur ceux qu'il trouva entre les poids tendans : mais les calculs de Pythagore sont trop justes pour avoir été faits de cette manière, puisque chacun sait aujourd'hui, sur les expériences de Vincent Galilée, que les *sons* sont entre eux, non comme les poids tendans, mais en raison sous-double de ces mêmes poids.

Enfin l'on inventa le monocorde, appelé par les anciens *canon har-*

*monicus*, parce qu'il donnoit la règle des divisions harmoniques. Il faut en expliquer le principe.

Deux cordes de même métal égales et également tendues forment un unisson parfait en tous sens : si les longueurs sont inégales, la plus courte donnera un *son* plus aigu, et fera aussi plus de vibrations dans un temps donné ; d'où l'on conclut que la différence des *sons* du grave à l'aigu ne procède que de celle des vibrations faites dans un même espace de temps par les cordes ou corps sonores qui les font entendre : ainsi l'on exprime les rapports des *sons* par les nombres des vibrations qui les donnent.

On sait encore, par des expériences non moins certaines, que les vibrations des cordes, toutes choses d'ailleurs égales, sont toujours réciproques aux longueurs : ainsi une corde double d'une autre ne fera, dans le même temps, que la moitié du nombre des vibrations de celle-ci ; et le rapport des *sons* qu'elles feront entendre s'appelle *octave*. Si les cordes sont comme 3 et 2, les vibrations seront comme 2 et 3 ; et le rapport des *sons* s'appellera *quinte*, etc. (Voy. *Intervalle.*)

On voit par là qu'avec des chevalets mobiles il est aisé de former sur une seule corde des divisions qui donnent des *sons* dans tous les rapports possibles, soit entre eux, soit avec la corde entière : c'est le monocorde dont je viens de parler. (Voy. *Monocorde.*)

On peut rendre des *sons* aigus ou graves par d'autres moyens. Deux cordes de longueur égale ne forment pas toujours l'unisson ; car si l'une est plus grosse ou moins tendue que l'autre, elle fera moins de vibrations en temps égaux, et conséquemment donnera un *son* plus grave. (Voy. *Corde.*)

Il est aisé d'expliquer sur ces principes la construction des instrumens à cordes, tels que le clavecin, le tympanon, et le jeu des violons et basses qui, par différens accourcissemens des cordes sous les doigts ou chevalets mobiles, produit la diversion des *sons* qu'on tire de ces instrumens. Il faut raisonner de même pour les instrumens à vent ; les plus longs forment des *sons* plus graves, si le vent est égal. Les trous, comme dans les flûtes et hautbois, servent à les raccourcir pour rendre les *sons* plus aigus : en donnant plus de vent on les fait octavier, et les *sons* deviennent plus aigus encore ; la colonne d'air forme alors le corps sonore, et les divers tons de la trompette et du cor de chasse ont les mêmes principes que les *sons* harmoniques du violoncelle et du violon, etc. (Voy. *Sons harmoniques.*)

Si l'on fait résonner avec quelque force une des grosses cordes d'une viole ou d'un violoncelle, en passant l'archet un peu plus près du chevalet qu'à l'ordinaire, on entendra distinctement, pour peu qu'on ait l'oreille exercée et attentive, outre le *son* de la corde entière, au moins celui de son octave, celui de l'octave de sa quinte, et celui de la double octave de sa tierce : on verra même frémir et l'on entendra résonner toutes les cordes montées à l'unisson de ces *sons*-là : ces *sons* accessoires accompagnent toujours un *son* principal quelconque ; mais, quand ce *son* principal est aigu, les autres y sont moins sensibles : on appelle ceux-ci les harmoniques du *son* principal ; c'est par

eux, selon M. Rameau, que tout *son* est appréciable, et c'est en eux que lui et M. Tartini ont cherché le principe de toute harmonie, mais par des routes directement contraires. (Voy. *Harmonie*, *Système*.)

Une difficulté qui reste à expliquer dans la théorie du *son* est de savoir comment deux ou plusieurs *sons* peuvent se faire entendre à la fois. Lorsqu'on entend, par exemple, les deux *sons* de la quinte, dont l'un fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois, on ne conçoit pas bien comment la même masse d'air peut fournir dans un même temps ces différens nombres de vibrations distincts l'un de l'autre, et bien moins encore lorsqu'il se fait ensemble plus de deux sons et qu'ils sont tous dissonans entre eux. Mengoli et les autres se tirent d'affaire par des comparaisons : il en est, disent-ils, comme de deux pierres qu'on jette à la fois dans l'eau, et dont les différens cercles qu'elles produisent se croisent sans se confondre. M. de Mairan donne une explication plus philosophique : l'air, selon lui, est divisé en particules de diverses grandeurs, dont chacune est capable d'un ton particulier, et n'est susceptible d'aucun autre ; de sorte qu'à chaque son qui se forme, les particules d'air qui lui sont analogues s'ébranlent seules, elles et leurs harmoniques, tandis que toutes les autres restent tranquilles jusqu'à ce qu'elles soient émues à leur tour par les *sons* qui leur correspondent ; de sorte qu'on entend à la fois deux *sons*, comme on voit à la fois deux couleurs, parce qu'étant produits par différentes parties, ils affectent l'organe en différens points.

Ce système est ingénieux ; mais l'imagination se prête avec peine à l'infinité de particules d'air différentes en grandeur et en mobilité, qui devroient être répandues dans chaque point de l'espace, pour être toujours prêtes au besoin à rendre en tout lieu l'infinité de tous les *sons* possibles : quand elles sont une fois arrivées au tympan de l'oreille, on conçoit encore moins comment, en le frappant plusieurs ensemble, elles peuvent y produire un ébranlement capable d'envoyer au cerveau la sensation de chacune en particulier. Il semble qu'on a éloigné la difficulté plutôt que de la résoudre : on allègue en vain l'exemple de la lumière, dont les rayons se croisent dans un point sans confondre les objets ; car, outre qu'une difficulté n'en résout pas une autre, la parité n'est pas exacte, puisque l'objet est vu sans exciter dans l'air un mouvement semblable à celui qu'y doit exciter le corps sonore pour être ouï. Mengoli sembloit vouloir prévenir cette objection en disant que les masses d'air, chargées, pour ainsi dire, de différens *sons*, ne frappent le tympan que successivement, alternativement, et chacune à son tour, sans trop songer à quoi il occuperoit celles qui sont obligées d'attendre que les premières aient achevé leur office, ou sans expliquer comment l'oreille, frappée de tant de coups successifs, peut distinguer ceux qui appartiennent à chaque *son*.

A l'égard des harmoniques qui accompagnent un *son* quelconque, ils offrent moins une nouvelle difficulté qu'un nouveau cas de la précédente : car, sitôt qu'on expliquera comment plusieurs *sons* peuvent être entendus à la fois, on expliquera facilement le phénomène des harmoniques. En effet, supposons qu'un *son* mette en mouvement les

particules d'air susceptibles du même *son*, et les particules susceptibles de *sons* plus aigus à l'infini; de ces diverses particules, il y en aura dont les vibrations, commençant et finissant exactement avec celles du corps sonore, seront sans cesse aidées et renouvelées par les siennes; ces particules seront celles qui donneront l'unisson : vient ensuite l'octave, dont deux vibrations s'accordant avec une du *son* principal, en sont aidées et renforcées seulement de deux en deux; par conséquent l'octave sera sensible, mais moins que l'unisson : vient ensuite la douzième ou l'octave de la quinte, qui fait trois vibrations précises pendant que le *son* fondamental en fait une; ainsi, ne recevant un nouveau coup qu'à chaque troisième vibration, la douzième sera moins sensible que l'octave, qui reçoit ce nouveau coup dès la seconde. En suivant cette même gradation, l'on trouve le concours des vibrations plus tardif, les coups moins renouvelés, et par conséquent les harmoniques toujours moins sensibles, jusqu'à ce que les rapports se composent au point que l'idée du concours trop rare s'efface, et que, les vibrations ayant le temps de s'éteindre avant d'être renouvelées, l'harmonique ne s'entend plus du tout. Enfin, quand le rapport cesse d'être rationnel, les vibrations ne concourent jamais; celles du *son* plus aigu, toujours contrariées, sont bientôt étouffées par celles de la corde, et ce *son* aigu est absolument dissonant et nul : telle est la raison pourquoi les premiers harmoniques s'entendent, et pourquoi tous les autres *sons* ne s'entendent pas : mais en voilà trop sur la première qualité du *son;* passons aux deux autres.

II. La force du *son* dépend de celle des vibrations du corps sonore; plus ces vibrations sont grandes et fortes, plus le *son* est fort et vigoureux et s'entend de loin. Quand la corde est assez tendue, et qu'on ne force pas trop la voix ou l'instrument, les vibrations restent toujours isochrones, et par conséquent le ton demeure le même, soit qu'on renfle ou qu'on affoiblisse le *son;* mais en raclant trop fort de l'archet, en relâchant trop la corde, en soufflant ou criant trop, on peut faire perdre aux vibrations l'isochronisme nécessaire pour l'identité du ton; et c'est une des raisons pourquoi, dans la musique françoise, où le premier mérite est de bien crier, on est plus sujet à chanter faux que dans l'italienne, où la voix se modère avec plus de douceur.

La vitesse du *son*, qui sembleroit dépendre de sa force, n'en dépend point. Cette vitesse est toujours égale et constante, si elle n'est accélérée ou retardée par le vent; c'est-à-dire que le *son* fort ou foible s'étendra toujours uniformément, et qu'il fera toujours dans deux secondes le double du chemin qu'il aura fait dans une. Au rapport de Halley et de Flamsteed, le son parcourt en Angleterre 1070 pieds de France en une seconde, et au Pérou 174 toises, selon M. de La Condamine; le P. Mersenne et Gassendi ont assuré que le vent favorable ou contraire n'accéléroit ni ne retardoit le *son;* depuis les expériences que Derham et l'Académie des sciences ont faites sur ce sujet, cela passe pour une erreur.

Sans ralentir sa marche, le *son* s'affoiblit en s'étendant; et cet affoiblissement, si la propagation est libre, qu'elle ne soit gênée par aucun

obstacle ni ralentie par le vent, suit ordinairement la raison du carré des distances.

III. Quant à la différence qui se trouve encore entre les *sons* par la qualité du timbre, il est évident qu'elle ne tient ni au degré d'élévation, ni même à celui de force. Un hautbois aura beau se mettre à l'unisson d'une flûte, il aura beau radoucir le *son* au même degré, le *son* de la flûte aura toujours je ne sais quoi de moelleux et de doux, celui du hautbois je ne sais quoi de rude et d'aigre, qui empêchera que l'oreille ne les confonde, sans parler de la diversité du timbre des voix. (Voy. *Voix*.) Il n'y a pas un instrument qui n'ait le sien particulier, qui n'est point celui de l'autre; et l'orgue seul à une vingtaine de jeux tous de timbre différent : cependant personne, que je sache, n'a examiné le *son* dans cette partie, laquelle, aussi bien que les autres, se trouvera peut-être avoir ses difficultés; car la qualité du timbre ne peut dépendre ni du nombre des vibrations, qui fait le degré du grave à l'aigu, ni de la grandeur ou de la force de ces mêmes vibrations, qui fait le degré du fort au foible. Il faudra donc trouver dans le corps sonore une troisième cause différente de ces deux pour expliquer cette troisième qualité du *son* et ses différences; ce qui peut-être n'est pas trop aisé.

Les trois qualités principales dont je viens de parler entrent toutes, quoique en différentes proportions, dans l'objet de la musique, qui est le *son* en général.

En effet le compositeur ne considère pas seulement si les *sons* qu'il emploie doivent être hauts ou bas, graves ou aigus, mais s'ils doivent être forts ou foibles, aigres ou doux, sourds ou éclatans, et il les distribue à différens instrumens, à diverses voix, en récits ou en chœurs, aux extrémités ou dans le *medium* des instrumens ou des voix, avec des *doux* ou des *forts*, selon les convenances de tout cela.

Mais il est vrai que c'est uniquement dans la comparaison des sons du grave à l'aigu que consiste toute la science harmonique; de sorte que, comme le nombre des *sons* est infini, l'on peut dire dans le même sens que cette science est infinie dans son objet. On ne conçoit point de bornes précises à l'étendue des *sons* du grave à l'aigu, et, quelque petit que puisse être l'intervalle qui est entre deux *sons*, on le concevra toujours divisible par un troisième *son :* mais la nature et l'art ont limité cette infinité dans la pratique de la musique. On trouve bientôt dans les instrumens les bornes des *sons* praticables, tant au grave qu'à l'aigu; allongez ou raccourcissez jusqu'à un certain point une corde sonore, elle n'aura plus de *son*. L'on ne peut pas non plus augmenter ou diminuer à volonté la capacité d'une flûte ou d'un tuyau d'orgue, ni sa longueur; il y a des bornes, passé lesquelles ni l'un ni l'autre ne resonne plus. L'inspiration a aussi sa mesure et ses lois : trop foible, elle ne rend point de *son;* trop forte, elle ne produit qu'un cri perçant qu'il est impossible d'apprécier. Enfin il est constaté par mille expériences que tous les *sons* sensibles sont renfermés dans une certaine latitude, passé laquelle, ou trop graves ou trop aigus, ils ne sont plus aperçus ou deviennent inappréciables à l'oreille. M. Euler en a même

en quelque sorte fixé les limites, et, selon ses observations, rapportées par M. Diderot dans ses *Principes d'acoustique*, tous les *sons* sensibles sont compris entre les nombres 30 et 7552; c'est-à-dire que, selon ce grand géomètre, le *son* le plus grave appréciable à notre oreille fait 30 vibrations par seconde, et le plus aigu 7552 vibrations dans le même temps; intervalle qui renferme à peu près huit octaves.

D'un autre côté l'on voit, par la génération harmonique des *sons*, qu'il n'y en a, dans leur infinité possible, qu'un très-petit nombre qui puissent être admis dans le système harmonieux; car tous ceux qui ne forment pas des consonnances avec les *sons* fondamentaux, ou qui ne naissent pas médiatement ou immédiatement des différences de ces consonnances, doivent être proscrits du système. Voilà pourquoi, quelque parfait qu'on suppose aujourd'hui le nôtre, il est pourtant borné à douze *sons* seulement dans l'étendue d'une octave, desquels douze toutes les autres octaves ne contiennent que des répliques. Que si l'on veut compter toutes ces répliques pour autant de *sons* différens, en les multipliant par le nombre des octaves auquel est bornée l'étendue des *sons* appréciables, on trouvera 96 en tout pour le plus grand nombre de *sons* praticables dans notre musique sur un même *son* fondamental.

On ne pourroit pas évaluer avec la même précision le nombre des *sons* praticables dans l'ancienne musique : car les Grecs formoient, pour ainsi dire, autant de systèmes de musique qu'ils avoient de manières différentes d'accorder leurs tétracordes. Il paroît, par la lecture de leurs traités de musique, que le nombre de ces manières étoit grand et peut-être indéterminé: or, chaque accord particulier changeoit les *sons* de la moitié du système, c'est-à-dire des deux cordes mobiles de chaque tétracorde : ainsi l'on voit bien ce qu'ils avoient de *sons* dans une seule manière d'accords: mais on ne peut calculer au juste combien ce nombre se multiplioit dans tous les changemens de genre et de mode qui introduisoient de nouveaux *sons*.

Par rapport à leurs tétracordes, ils distinguoient les *sons* en deux classes générales: savoir, les *sons* stables et fixes, dont l'accord ne changeoit jamais; et les *sons* mobiles, dont l'accord changeoit avec l'espèce du genre : les premiers étoient huit en tout: savoir, les deux extrêmes de chaque tétracorde et la corde proslambanomène; les seconds étoient aussi tout au moins au nombre de huit, quelquefois de neuf ou de dix, parce que deux *sons* voisins quelquefois se confondoient en un, et quelquefois se séparoient.

Ils divisoient derechef, dans les genres épais, les *sons* stables en deux espèces, dont l'une contenoit trois *sons*, appelés *apycni* ou *non serrés*, parce qu'ils ne formoient au grave ni semi-tons ni moindres intervalles; ces trois *sons apycni* étoient la proslambanomène, la nète synnéménon, et la nète hyperboléon. L'autre espèce portoit le nom de *sons barypycni* ou *sons serrés*, parce qu'ils formoient le grave des petits intervalles : les *sons barypycni* étoient au nombre de cinq; savoir, l'hypate hypaton, l'hypate méson, la mèse, la paramèse, et la nète diézeugménon.

Les *sons* mobiles se subdivisoient pareillement en *sons mésopycni* ou moyens dans le serré, lesquels étoient aussi cinq en nombre; savoir, le second, en montant de chaque tétracorde; et en cinq autres *sons*, appelés *oxypycni* ou suraigus, qui étoient le troisième, en montant, de chaque tétracorde. (Voy. *Tétracorde*.)

A l'égard des douze *sons* du système moderne, l'accord n'en change jamais, et ils sont tous immobiles. Brossard prétend qu'ils sont tous mobiles, fondé sur ce qu'ils peuvent être altérés par diése ou par bémol : mais autre chose est de changer de corde, et autre chose de changer l'accord d'une corde.

*Son fixe*, *s. m.* Pour avoir ce qu'on appelle un *son fixe*, il faudroit s'assurer que ce son seroit toujours le même dans tous les temps et dans tous les lieux : or, il ne faut pas croire qu'il suffise pour cela d'avoir un tuyau, par exemple, d'une longueur déterminée; car, premièrement, le tuyau restant toujours le même, la pesanteur de l'air ne restera pas pour cela toujours la même; le *son* changera, et deviendra plus grave ou plus aigu, selon que l'air deviendra plus léger ou plus pesant; par la même raison, le *son* du même tuyau changera encore avec la colonne de l'atmosphère, selon que ce même tuyau sera porté plus haut ou plus bas, dans les montagnes ou dans les vallées.

En second lieu, ce même tuyau, quelle qu'en soit la matière, sera sujet aux variations que le chaud ou le froid cause dans les dimensions de tous les corps; le tuyau se raccourcissant ou s'allongeant deviendra proportionnellement plus aigu ou plus grave, et de ces deux causes combinées vient la difficulté d'avoir un *son fixe*, et presque l'impossibilité de s'assurer du même *son* dans deux lieux en même temps, ni dans deux temps en même lieu.

Si l'on pouvoit compter exactement les vibrations que fait un *son* dans un temps donné, l'on pourroit, par le même nombre de vibrations, s'assurer de l'identité du *son;* mais ce calcul étant impossible, on ne peut s'assurer de cette identité du *son* que par celle des instrumens qui le donnent; savoir, le tuyau, quant à ses dimensions, et l'air, quant à sa pesanteur. M. Sauveur proposa pour cela des moyens qui ne réussirent pas à l'expérience. M. Diderot en a proposé depuis de plus praticables, et qui consistent à graduer un tuyau d'une longueur suffisante pour que les divisions y soient justes et sensibles, en le composant de deux parties mobiles par lesquelles on puisse l'allonger et l'accourcir selon les dimensions proportionnelles aux altérations de l'air, indiquées par le thermomètre quant à la température, et par le baromètre quant à la pesanteur. Voyez là-dessus les *Principes d'acoustique* de cet auteur.

*Son fondamental*. Voy. *Fondamental*.

*Sons flûtés*. Voy. *Sons harmoniques*.

• *Sons harmoniques* ou *Sons flûtés*. Espèce singulière de *sons* qu'on tire de certains instrumens, tels que le violon et le violoncelle, par un mouvement particulier de l'archet, qu'on approche davantage du chevalet, et en posant légèrement le doigt sur certaines divisions de la corde. Ces *sons* sont fort différens, pour le timbre et pour le ton, de ce

qu'ils seroient si l'on appuyoit tout à fait le doigt. Quant au ton, par exemple, ils donneront la quinte quand ils donneroient la tierce, la tierce quand ils donneroient la sixte, etc. Quant au timbre, ils sont beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la même division, en faisant porter la corde sur le manche : et c'est à cause de cette douceur qu'on les appelle *sons flûtés*. Il faut, pour en bien juger, avoir entendu M. Mondonville tirer sur son violon, ou M. Bertaud sur son violoncelle, des suites de ces beaux *sons*. En glissant légèrement le doigt de l'aigu au grave depuis le milieu d'une corde qu'on touche en même temps de l'archet en la manière susdite, on entend distinctement une succession de *sons harmoniques* du grave à l'aigu, qui étonne fort ceux qui n'en connoissent pas la théorie.

Le principe sur lequel cette théorie est fondée est qu'une corde étant divisée en deux parties commensurables entre elles, et par conséquent avec la corde entière, si l'obstacle qu'on met au point de division n'empêche qu'imparfaitement la communication des vibrations d'une partie à l'autre, toutes les fois qu'on fera sonner la corde dans cet état, elle rendra, non le *son* de la corde entière, ni celui de sa grande partie, mais celui de la plus petite partie, si elle mesure exactement l'autre; ou, si elle ne la mesure pas, le *son* de la plus grande aliquote commune à ces deux parties.

Qu'on divise une corde 6 en deux parties 4 et 2, le *son harmonique* résonnera par la longueur de la petite partie 2, qui est aliquote de la grande partie 4; mais si la corde 5 est divisée par 2 et 3, alors comme la petite partie ne mesure pas la grande, le *son harmonique* ne résonnera que selon la moitié 1 de cette même petite partie, laquelle moitié est la plus grande commune mesure des deux parties 3 et 2, et de toute la corde 5.

Au moyen de cette loi tirée de l'observation et conforme aux expériences faites par M. Sauveur à l'Académie des sciences, tout le merveilleux disparoît; avec un calcul très-simple on assigne pour chaque degré le *son harmonique* qui lui répond. Quant au doigt glissé le long de la corde, il ne donne qu'une suite de *sons harmoniques* qui se succèdent rapidement dans l'ordre qu'ils doivent avoir selon celui des divisions sur lesquelles on passe successivement le doigt : et les points qui ne forment pas des divisions exactes, ou qui en forment de trop composées, ne donnent aucun *son* sensible ou appréciable.

On trouvera (pl. XVI, fig. 4) une table des *sons harmoniques*, qui peut en faciliter la recherche à ceux qui désirent de les pratiquer. La première colonne indique les *sons* que rendroient les divisions de l'instrument touchées en plein, et la seconde colonne montre les *sons flûtés* correspondans quand la corde est touchée harmoniquement.

Après la première octave, c'est-à-dire depuis le milieu de la corde en avançant vers le chevalet, on retrouve les mêmes *sons harmoniques* dans le même ordre sur les mêmes divisions de l'octave aiguë, c'est-à-dire la dix-neuvième sur la dixième mineure, la dix-septième sur la dixième majeure, etc.

Je n'ai fait, dans cette table, aucune mention des *sons harmoniques*

relatifs à la seconde et à la septième : premièrement, parce que les divisions qui les forment, n'ayant entre elles que des aliquotes fort petites, en rendroient les *sons* trop aigus pour être agréables, et trop difficiles à tirer par le coup d'archet, et de plus parce qu'il faudroit entrer dans des sous-divisions trop étendues, qui ne peuvent s'admettre dans la pratique; car le *son harmonique* du ton majeur seroit la vingt-troisième, ou la triple octave de la seconde, et l'harmonique du ton mineur seroit la vingt-quatrième, ou la triple octave de la tierce mineure : mais quelle est l'oreille assez fine et la main assez juste pour distinguer et toucher à sa volonté un ton majeur ou un ton mineur ?

Tout le jeu de la trompette marine est en *sons harmoniques ;* ce qui fait qu'on n'en tire pas aisément toute sorte de *sons*.

SONATE, *s. f.* Pièce de musique instrumentale composée de trois ou quatre morceaux consécutifs de caractères différens. La *sonate* est à peu près pour les instrumens ce qu'est la cantate pour les voix.

La *sonate* est faite ordinairement pour un seul instrument qui récite accompagné d'une basse continue; et dans une telle composition l'on s'attache à tout ce qu'il y a de plus favorable pour faire briller l'instrument pour lequel on travaille, soit par le tour des chants, soit par le choix des sons qui conviennent le mieux à cette espèce d'instrument, soit par la hardiesse de l'exécution. Il y a aussi des *sonates* en trio, que les Italiens appellent plus communément *sinfonie;* mais, quand elles passent trois parties, ou qu'il y en a quelqu'une récitante, elles prennent le nom de concerto. (Voy. *Concerto*.)

Il y a plusieurs sortes de *sonates*. Les Italiens les réduisent à deux espèces principales : l'une, qu'ils appellent *sonate da camera*, *sonates de chambre*, lesquelles sont composées de plusieurs airs familiers ou à danser, tels à peu près que ces recueils qu'on appelle en France des *suites;* l'autre espèce est appelée *sonate da chiesa*, *sonates d'église*, dans la composition desquelles il doit entrer plus de recherche, de travail, d'harmonie, et des chants plus convenables à la dignité du lieu. De quelque espèce que soient les *sonates*, elles commencent d'ordinaire par un adagio, et, après avoir passé par deux ou trois mouvemens différens, finissent par un allegro ou un presto.

Aujourd'hui que les instrumens sont la partie la plus importante de la musique, les *sonates* sont extrêmement à la mode, de même que toute espèce de symphonie; le vocal n'en est guère que l'accessoire, et le chant accompagne l'accompagnement. Nous tenons ce mauvais goût de ceux qui, voulant introduire le tour de la musique italienne dans une langue qui n'en est pas susceptible, nous ont obligés de chercher à faire avec les instrumens ce qu'il nous est impossible de faire avec nos voix. J'ose prédire qu'un goût si peu naturel ne durera pas. La musique purement harmonique est peu de chose : pour plaire constamment et prévenir l'ennui, elle doit s'élever au rang des arts d'imitation; mais son imitation n'est pas toujours immédiate comme celle de la poésie et de la peinture; la parole est le moyen par lequel

la musique détermine le plus souvent l'objet dont elle nous offre l'image; et c'est par les sons touchans de la voix humaine, que cette image éveille au fond du cœur le sentiment qu'elle y doit produire. Qui ne sent combien la pure symphonie, dans laquelle on ne cherche qu'à faire briller l'instrument, est loin de cette énergie? Toutes les folies du violon de M. Mondonville m'attendriront-elles comme deux sons de la voix de Mlle Le Maure? La symphonie anime le chant et ajoute à son expression, mais elle n'y supplée pas. Pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de *sonates* dont on est accablé, il faudroit faire comme ce peintre grossier, qui étoit obligé d'écrire au-dessous de ses figures : *C'est un arbre*, *c'est un homme*, *c'est un cheval.* Je n'oublierai jamais la saillie du célèbre Fontenelle, qui, se trouvant excédé de ces éternelles symphonies, s'écria tout haut dans un transport d'impatience : *Sonate*, *que me veux-tu ?*

Sonner, *v. a.* et *n.* On dit en composition qu'une note *sonne* sur la basse, lorsqu'elle entre dans l'accord et fait harmonie, à la différence des notes qui ne sont que de goût, et ne servent qu'à figurer, lesquelles ne *sonnent* point; on dit aussi *sonner* une note, un accord, pour dire, frapper ou faire entendre le son, l'harmonie de cette note ou de cet accord.

Sonore, *adj.* Qui rend du son. Un métal *sonore :* de là, corps *sonore.* (Voy. *Corps sonore.*)

*Sonore* se dit particulièrement et par excellence de tout ce qui rend des sons moelleux, forts, nets, justes, et bien timbrés : une cloche *sonore*, une voix *sonore*, etc.

Sotto-voce, *adv.* Ce mot italien marque, dans les lieux où il est écrit, qu'il ne faut chanter qu'à demi-voix, ou jouer qu'à demi-jeu : *mezzo-forte* et *mezza-voce* signifient la même chose.

Soupir. Silence équivalant à une noire, et qui se marque par un trait courbe approchant de la figure du 7 de chiffre, mais tourné en sens contraire, en cette sorte 𝄽. (Voy. *Silence*, *Notes.*)

Sourdine, *s. f.* Petit instrument de cuivre ou d'argent, qu'on applique au chevalet du violon ou du violoncelle, pour rendre les sons plus sourds et plus foibles, en interceptant et gênant les vibrations du corps entier de l'instrument. La *sourdine*, en affoiblissant les sons, change leur timbre et leur donne un caractère extrêmement attendrissant et triste. Les musiciens françois, qui pensent qu'un jeu doux produit le même effet que la *sourdine*, et qui n'aiment pas l'embarras de la placer et déplacer, ne s'en servent point; mais on en fait usage avec un grand effet dans tous les orchestres de l'Italie, et c'est parce qu'on trouve souvent ce mot *sordini* écrit dans les symphonies, que j'en ai dû faire un article.

Il y a des *sourdines* aussi pour les cors de chasse, pour le clavecin, etc.

Sous-dominante ou Soudominante. Nom donné par M. Rameau à la quatrième note du ton, laquelle est par conséquent au même intervalle de la tonique en descendant, qu'est la dominante en montant : cette dénomination vient de l'affinité que cet auteur trouve

par renversement entre le mode mineur de la *sous-dominante* et le mode majeur de la tonique. (Voy. *Harmonie.*) Voyez aussi l'article qui suit.

SOUS-MÉDIANTE ou SOUMÉDIANTE. C'est aussi, dans le vocabulaire de M. Rameau, le nom de la sixième note du ton; mais cette *sous-médiante* devant être au même intervalle de la tonique en dessous, qu'en est la médiante en dessus, doit faire tierce majeure sous cette tonique, et par conséquent tierce mineure sur la sous-dominante, et c'est sur cette analogie que le même M. Rameau établit le principe du mode mineur; mais il s'ensuivroit de là que le mode majeur d'une tonique, et le mode mineur de sa sous-dominante, devroient avoir une grande affinité, ce qui n'est pas, puisqu'au contraire il est très-rare qu'on passe d'un de ces deux modes à l'autre, et que l'échelle presque entière est altérée par une telle modulation.

Je puis me tromper dans l'acception des deux mots précédens, n'ayant pas sous les yeux, en écrivant cet article, les écrits de M. Rameau. Peut-être entend-il simplement par *sous-dominante* la note qui est un degré au-dessous de la dominante, et par *sous-médiante* la note qui est un degré au-dessous de la médiante. Ce qui me tient en suspens entre ces deux sens est que, dans l'un et dans l'autre, la sous-dominante est la même note *fa* pour le ton d'*ut :* mais il n'en seroit pas ainsi de la *sous-médiante;* elle seroit *la* dans le premier sens, et *ré* dans le second. Le lecteur pourra vérifier lequel des deux est celui de M. Rameau; ce qu'il y a de sûr est que celui que je donne est préférable pour l'usage de la composition.

SOUTENIR, *v. a. pris en sens neut.* C'est faire exactement durer les sons toute leur valeur sans les laisser éteindre avant la fin, comme font très-souvent les musiciens et surtout les symphonistes.

SPICCATO, *adj.* Mot italien, lequel, écrit sur la musique, indique des sons secs et bien détachés.

SPONDAULA, *s. m.* C'étoit, chez les anciens, un joueur de flûte ou autre semblable instrument, qui, pendant qu'on offroit le sacrifice, jouoit à l'oreille du prêtre quelque air convenable pour l'empêcher de rien écouter qui pût le distraire.

Ce mot est formé du grec σπονδή, *libation*, et αὐλός, *flûte.*

SPONDÉASME, *s. m.* C'étoit, dans les plus anciennes musiques grecques, une altération dans le genre harmonique, lorsqu'une corde étoit accidentellement élevée de trois dièses au-dessus de son accord ordinaire; de sorte que le *spondéasme* étoit précisément le contraire de l'*éclyse.*

STABLE, *adj.* Sons ou cordes *stables :* c'étoient, outre la corde proslambanomène, les deux extrêmes de chaque tétracorde, desquels extrêmes sonnant ensemble le diatessaron ou la quarte, l'accord ne changeoit jamais, comme faisoit celui des cordes du milieu, qu'on tendoit ou relâchoit suivant les genres, et qu'on appeloit pour cela *sons* ou *cordes mobiles.*

STYLE, *s. m.* Caractère distinctif de composition ou d'exécution. Ce caractère varie beaucoup selon les pays, le goût des peuples, le génie

des auteurs; selon les matières, les lieux, les temps, les sujets, les expressions, etc.

On dit en France le *style* de Lulli, de Rameau, de Mondonville, etc.; en Allemagne, on dit le *style* de Hasse, de Gluck, de Graum; en Italie, on dit le *style* de Leo, de Pergolèse, de Jomelli, de Buranello. Le *style* des musiques d'église n'est pas le même que celui des musiques pour le théâtre ou pour la chambre. Le *style* des compositions allemandes est sautillant, coupé, mais harmonieux. Le *style* des compositions françoises est fade, plat ou dur, mal cadencé, monotone; celui des compositions italiennes est fleuri, piquant, énergique.

*Style* dramatique ou imitatif est un *style* propre à exciter ou peindre les passions; *style* d'église est un *style* sérieux, majestueux, grave; *style* de motet, où l'artiste affecte de se montrer tel, est plutôt classique et savant qu'énergique ou affectueux; *style* hyporchématique, propre à la joie, au plaisir, à la danse, et plein de mouvemens vifs, gais et bien marqués; *style* symphonique ou instrumental. Comme chaque instrument a sa touche, son doigter, son caractère particulier, il a aussi son *style*. *Style* mélismatique ou naturel, et qui se présente le premier aux gens qui n'ont point appris; *style* de fantaisie, peu lié, plein d'idées, libre de toute contrainte; *style* choraïque ou dansant, lequel se divise en autant de branches différentes qu'il y a de caractères dans la danse, etc.

Les anciens avoient aussi leurs *styles* différens. (Voy. *Mode* et *Mélopée*.)

Sujet, *s. m.* Terme de composition; c'est la partie principale du dessin, l'idée qui sert de fondement à toutes les autres. (Voy. *Dessin*.) Toutes les autres parties ne demandent que de l'art et du travail; celle-ci seule dépend du génie, et c'est en elle que consiste l'invention.

Les principaux *sujets* en musique produisent des rondeaux, des imitations, des fugues, etc. (Voy. ces mots.) Un compositeur stérile et froid, après avoir avec peine trouvé quelque mince *sujet*, ne fait que le retourner, et le promener de modulation en modulation; mais l'artiste qui a de la chaleur et de l'imagination sait, sans laisser oublier son *sujet*, lui donner un air neuf chaque fois qu'il le représente.

Suite, *s. f.* Voy. *Sonate*.

Super-sus, *s. m.* Nom qu'on donnoit jadis aux dessus quand ils étoient très-aigus.

Supposition, *s. f.* Ce mot a deux sens en musique.

1° Lorsque plusieurs notes montent ou descendent diatoniquement dans une partie sur une même note d'une autre partie; alors ces notes diatoniques ne sauroient toutes faire harmonie, ni entrer à la fois dans le même accord; il y en a donc qu'on y compte pour rien, et ce sont ces notes étrangères à l'harmonie qu'on appelle notes par *supposition*.

La règle générale est, quand les notes sont égales, que toutes celles qui frappent sur le temps fort portent harmonie; celles qui passent sur le temps foible sont des notes de *supposition*, qui ne sont mises que pour le chant et pour former des degrés conjoints. Remarquez que, par *temps fort* et *temps foible*, j'entends moins ici les principaux temps

de la mesure que les parties mêmes de chaque temps : ainsi, s'il y a deux notes égales dans un même temps, c'est la première qui porte harmonie, la seconde est de *supposition ;* si le temps est composé de quatre notes égales, la première et la troisième portent harmonie, la seconde et la quatrième sont des notes de *supposition*, etc.

Quelquefois on pervertit cet ordre, on passe la première note par *supposition*. et l'on fait porter la seconde, mais alors la valeur de cette seconde note est ordinairement augmentée par un point aux dépens de la première.

Tout ceci suppose toujours une marche diatonique par degrés conjoints ; car quand les degrés sont disjoints il n'y a point de *supposition*, et toutes les notes doivent entrer dans l'accord.

2° On appelle accords par *supposition* ceux où la basse continue ajoute ou suppose un nouveau son au-dessous de la basse fondamentale, ce qui fait que de tels accords excèdent toujours l'étendue de l'octave.

Les dissonances des accords par *supposition* doivent toujours être préparées par des syncopes, et sauvées en descendant diatoniquement sur des sons d'un accord sous lequel la même basse *supposée* puisse tenir comme basse fondamentale, ou du moins comme basse continue; c'est ce qui fait que les accords par *supposition*, bien examinés, peuvent tous passer pour de pures suspensions. (Voy. *Suspension.*)

Il y a trois sortes d'accords par *supposition;* tous sont des accords de septième. La première, quand le son ajouté est une tierce au-dessous du son fondamental; tel est l'accord de neuvième; si l'accord de neuvième est formé par la médiante ajoutée au-dessous de l'accord sensible en mode mineur, alors l'accord prend le nom de quinte superflue. La seconde espèce est quand le son supposé est une quinte au-dessous du fondamental, comme dans l'accord de quarte ou onzième; si l'accord est sensible et qu'on suppose la tonique, l'accord prend le nom de septième superflue. La troisième espèce est celle où le son supposé est au-dessous d'un accord de septième diminuée; s'il est une tierce au-dessous, c'est-à-dire que le son supposé soit la dominante, l'accord s'appelle accord de seconde mineure et tierce majeure; il est fort peu usité : si le son ajouté est une quinte au-dessous, ou que ce son soit la médiante, l'accord s'appelle accord de quarte et quinte superflue; et s'il est une septième au-dessous, c'est-à-dire la tonique elle-même, l'accord prend le nom de sixte mineure et septième superflue. A l'égard des renversemens de ces divers accords, où le son supposé se transporte dans les parties supérieures, n'étant admis que par licence, ils ne doivent être pratiqués qu'avec choix et circonspection. L'on trouvera au mot *Accord* tous ceux qui peuvent se tolérer.

SURAIGUËS. Tétracorde des *suraiguës* ajouté par l'Arétin. (V. *Système.*)

SURNUMÉRAIRE OU AJOUTÉE, *s. f.* C'étoit le nom de la plus basse corde du système des Grecs; ils l'appeloient en leur langue *proslambanoménos.* (Voy. ce mot.)

SUSPENSION, *s. f.* Il y a *suspension* dans tout accord sur la basse duquel on soutient un ou plusieurs sons de l'accord précédent avant

que de passer à ceux qui lui appartiennent; comme si, la basse passant de la tonique à la dominante, je prolonge encore quelques instans sur cette dominante l'accord de la tonique qui la précède avant de le résoudre sur le sien, c'est une *suspension.*

Il y a des *suspensions* qui se chiffrent et entrent dans l'harmonie; quand elles sont dissonantes, ce sont toujours des accords par supposition. (Voy. *Supposition.*) D'autres *suspensions* ne sont que de goût; mais, de quelque nature qu'elles soient, on doit toujours les assujettir aux trois règles suivantes.

I. La *suspension* doit toujours se faire sur le frappé de la mesure, ou du moins sur un temps fort.

II. Elle doit toujours se résoudre diatoniquement, soit en montant, soit en descendant, c'est-à-dire que chaque partie qui a suspendu ne doit ensuite monter ou descendre que d'un degré pour arriver à l'accord naturel de la note de basse qui a porté la *suspension.*

III. Toute *suspension* chiffrée doit se sauver en descendant, excepté la seule note sensible, qui se sauve en montant.

Moyennant ces précautions, il n'y a point de *suspension* qu'on ne puisse pratiquer avec succès, parce qu'alors l'oreille, présentant sur la basse la marche des parties, suppose d'avance l'accord qu'il suit. Mais c'est au goût seul qu'il appartient de choisir et de distribuer à propos les *suspensions* dans le chant et dans l'harmonie.

Syllabe, *s. f.* Ce nom a été donné par quelques anciens, et, entre autres, par Nicomaque, à la consonnance de la quarte, qu'ils appeloient communément diatessaron; ce qui prouve encore par l'étymologie qu'ils regardoient le tétracorde ainsi que nous regardons l'octave, comme comprenant tous les sons radicaux ou composans.

Symphoniaste, *s. m.* Compositeur de plain-chant. Ce terme est devenu technique depuis qu'il a été employé par M. l'abbé Le Beuf.

Symphonie, *s. f.* Ce mot, formé du grec σύν, *avec*, et φωνή, *son*, signifie dans la musique ancienne cette union des sons qui forment un concert. C'est un sentiment reçu, et, je crois, démontré, que les Grecs ne connoissoient pas l'harmonie dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot; ainsi leur *symphonie* ne formoit pas des accords, mais elle résultoit du concours de plusieurs voix ou de plusieurs instrumens, ou d'instrumens mêlés aux voix chantant ou jouant la même partie; cela se faisoit de deux manières : ou tout concertoit à l'unisson, et alors la symphonie s'appeloit plus particulièrement *homophonie;* ou la moitié des concertans étoit à l'octave ou même à la double octave de l'autre, et cela se nommoit *antiphonie*

On trouve la preuve de ces distinctions dans les *Problèmes* d'Aristote, section XXI.

Aujourd'hui le mot de *symphonie* s'applique à toute musique instrumentale, tant des pièces qui ne sont destinées que pour les instrumens, comme les sonates et les concerto; que de celles où les instrumens se trouvent mêlés avec les voix, comme dans nos opéras et dans plusieurs autres sortes de musique; on distingue la musique vocale en musique sans *symphonie*, qui n'a d'autre accompagnement que la basse conti-

nue; et musique avec *symphonie*, qui a au moins un dessus d'instrumens, violons, flûtes, ou hautbois; on dit d'une pièce qu'elle est en grande *symphonie*, quand, outre la basse et les dessus, elle a encore deux autres parties instrumentales, savoir, taille et quinte de violon. La musique de la chapelle du roi, celle de plusieurs églises, et celle des opéras, sont presque toujours en grande *symphonie*.

SYNAPHE, *s. f.* Conjonction de deux tétracordes, ou, plus précisément, résonnance de quarte ou diatessaron, qui se fait entre les cordes homologues de deux tétracordes conjoints; ainsi il y a trois *synaphes* dans le système des Grecs : l'une entre le tétracorde des hypates et celui des mèses; l'autre, entre le tétracorde des mèses et celui des conjointes; et la troisième, entre le tétracorde des disjointes et celui des hyperbolées. (Voy. *Système*, *Tétracorde*.)

SYNAULIE, *s. f.* Concert de plusieurs musiciens, qui, dans la musique ancienne, jouoient et se répondoient alternativement sur des flûtes, sans aucun mélange de voix.

M. Malcolm, qui doute que les anciens eussent une musique composée uniquement pour les instrumens, ne laisse pas de citer cette *synaulie* après Athénée; et il a raison, car ces *synaulies* n'étoient autre chose qu'une musique vocale jouée par des instrumens.

SYNCOPE, *s. f.* Prolongement sur le temps fort d'un son commencé sur le temps foible; ainsi toute note syncopée est à contre-temps, et toute suite de notes *syncopées* est une marche à contre-temps.

Il faut remarquer que la *syncope* n'existe pas moins dans l'harmonie, quoique le son qui la forme, au lieu d'être continu, soit refrappé par deux ou plusieurs notes, pourvu que la disposition de ces notes qui répètent le même son soit conforme à la définition.

La *syncope* a ses usages dans la mélodie pour l'expression et le goût du chant; mais sa principale utilité est dans l'harmonie pour la pratique des dissonances. La première partie de la *syncope* sert à la préparation; la dissonance se frappe sur la seconde; et, dans une succession de dissonances, la première partie de la *syncope* suivante sert en même temps à sauver la dissonance qui précède, et à préparer celle qui suit.

*Syncope*, de σύν, *avec*, et de κόπτω, *je coupe*, *je bats;* parce que la *syncope* retranche de chaque temps, heurtant, pour ainsi dire, l'un avec l'autre. M. Rameau veut que ce mot vienne du choc des sons qui s'entre-heurtent en quelque sorte dans la dissonance; mais les *syncopes* sont antérieures à notre harmonie, et il y a souvent des *syncopes* sans dissonances.

SYNNÉMÉNON, *gén. plur. fém.* Tétracorde *synnéménon* ou des conjointes. C'est le nom que donnoient les Grecs à leur troisième tétracorde, quand il étoit conjoint avec le second et divisé d'avec le quatrième. Quand au contraire il étoit conjoint au quatrième et divisé du second, ce même tétracorde prenoit le nom de *diézeugménon* ou des divisées. Voyez ce mot. (Voy. aussi *Tétracorde*, *Système*.)

*Synnéménon diatonos* étoit, dans l'ancienne musique, la troisième corde du tétracorde *synnéménon* dans le genre diatonique; et comme

cette troisième corde étoit la même que la seconde corde du tétracorde des disjointes, elle portoit aussi dans ce tétracorde le nom de *trite diézeugménon*. (Voy. *Trite*, *Système*, *Tétracorde*.)

Cette même corde dans les deux autres genres portoit le nom du genre où elle étoit employée; mais alors elle ne se confondoit pas avec la trite diézeugménon. (Voy. *Genre*.)

SYNTONIQUE ou DUR, *adj*. C'est l'épithète par laquelle Aristoxène distingue celle des deux espèces du genre diatonique ordinaire, dont le tétracorde est divisé en un semi-ton et deux tons égaux; au lieu que dans le diatonique mol, après le semi-ton, le premier intervalle est de trois quarts de ton, et le second de cinq. (Voy. *Genre*, *Tétracorde*.)

Outre le genre *syntonique* d'Aristoxène, appelé aussi *diatono-diatonique*, Ptolomée en établit un autre par lequel il divise le tétracorde en trois intervalles : le premier, d'un semi-ton majeur; le second, d'un ton majeur; et le troisième, d'un ton mineur. Ce diatonique dur ou *syntonique* de Ptolomée nous est resté; et c'est aussi le diatonique unique de Didyme; à cette différence près que Didyme ayant mis ce ton mineur au grave, et le ton majeur à l'aigu, Ptolomée renversa cet ordre.

On verra d'un coup d'œil la différence de ces deux genres *syntoniques* par les rapports des intervalles qui composent le tétracorde dans l'un et dans l'autre.

*Syntonique* d'Aristoxène, $\frac{3}{20} + \frac{6}{20} + \frac{6}{20} = \frac{3}{4}$

*Syntonique* de Ptolomée, $\frac{15}{16} + \frac{8}{9} + \frac{9}{10} = \frac{8}{4}$

Il y avoit d'autres *syntoniques* encore, et l'on en comptoit quatre espèces principales, savoir : l'ancien, le réformé, le tempéré et l'égal; mais c'est perdre son temps et abuser de celui du lecteur que de le promener par toutes ces divisions.

SYNTONOLYDIEN, *adj*. Nom d'un des modes de l'ancienne musique. Platon dit que les modes mixolydien et syntonolydien sont propres aux larmes.

On voit dans le premier livre d'Aristide Quintilien une liste des divers modes, qu'il ne faut pas confondre avec les tons qui portent le même nom, et dont j'ai parlé sous le mot *Mode*, pour me conformer à l'usage moderne, introduit fort mal à propos par Glaréan. Les modes étoient des manières différentes de varier l'ordre des intervalles. Les tons différoient, comme aujourd'hui, par leurs cordes fondamentales. C'est dans le premier sens qu'il faut entendre le mode *syntonolydien*, dont parle Platon, et duquel nous n'avons, au reste, aucune explication.

SYSTÈME, *s. m*. Ce mot, ayant plusieurs acceptions dont je ne puis parler que successivement, me forcera d'en faire un très-long article.

Pour commencer par le sens propre et technique, je dirai d'abord qu'on donne le nom de *système* à tout intervalle composé ou conçu

comme composé d'autres intervalles plus petits, lesquels, considérés comme les élémens du *système*, s'appellent *diastème*. (Voy. *Diastème*.)

Il y a une infinité d'intervalles différens, et par conséquent aussi une infinité de *systèmes* possibles. Pour me borner ici à quelque chose de réel, je parlerai seulement des *systèmes* harmoniques, c'est-à-dire de ceux dont les élémens sont ou des consonnances, ou des différences des consonnances, ou des différences de ces différences. (Voy. *Intervalle*.)

Les anciens divisoient les *systèmes* en généraux et particuliers : ils appeloient *système particulier* tout composé d'au moins deux intervalles, tels que sont ou peuvent être conçues l'octave, la quinte, la quarte, la sixte, et même la tierce. J'ai parlé des *systèmes* particuliers au mot *Intervalle*.

Les *systèmes* généraux, qu'ils appeloient plus communément *diagrammes*, étoient formés par la somme de tous les *systèmes* particuliers, et comprenoient, par conséquent, tous les sons employés dans la musique. Je me borne ici à l'examen de leur *système* dans le genre diatonique, les différences du chromatique et de l'enharmonique étant suffisamment expliquées à leurs mots.

On doit juger de l'état et des progrès de l'ancien *système* par ceux des instrumens destinés à l'exécution; car ces instrumens accompagnant à l'unisson les voix, et jouant tout ce qu'elles chantoient, devoient former autant de sons différens qu'il en entroit dans le *système* : or les cordes de ces premiers instrumens se touchoient toujours à vide; il y falloit donc autant de cordes que le *système* renfermoit de sons; et c'est ainsi que, dès l'origine de la musique, on peut, sur le nombre des cordes de l'instrument, déterminer le nombre des sons du *système*. Tout le *système* des Grecs ne fut donc d'abord composé que de quatre sons tout au plus, qui formoient l'accord de leur lyre ou cithare : ces quatre sons, selon quelques-uns, étoient par degrés conjoints; selon d'autres, ils n'étoient pas diatoniques, mais les deux extrêmes sonnoient l'octave, et les deux moyens la partageoient en une quarte de chaque côté et un ton dans le milieu, de la manière suivante :

*Ut* — trite diézeugménon.
*Sol* — lichanos méson.
*Fa* — parhypate méson.
*Ut* — parhypate hypaton.

C'est ce que Boëce appelle le tétracorde de Mercure, quoique Diodore avance que la lyre de Mercure n'avoit que trois cordes. Ce *système* ne demeura pas longtemps borné à si peu de sons : Chorèbe, fils d'Athis, roi de Lydie, y ajouta une cinquième corde; Hyagnis, une sixième; Terpandre, une septième, pour égaler le nombre des planètes; et enfin Lichaon de Samos, la huitième.

Voilà ce que dit Boëce : mais Pline dit que Terpandre, ayant ajouté trois cordes aux quatre anciennes, joua le premier de la cithare à sept cordes; que Simonide y en joignit une huitième, et Timothée une neuvième. Nicomaque le Gérasénien attribue cette huitième corde à Pythagore, la neuvième à Théophraste de Piérie, puis une dixième à Hystiée

de Colophon, et une onzième à Timothée de Milet. Phérécrate, dans Plutarque, fait faire au *système* un progrès plus rapide; il donne douze cordes à la cithare de Ménalippide, et autant à celle de Timothée. Et comme Phérécrate étoit contemporain de ces musiciens, en supposant qu'il a dit, en effet, ce que Plutarque lui fait dire, son témoignage est d'un grand poids sur un fait qu'il avoit sous les yeux.

Mais comment s'assurer de la vérité parmi tant de contradictions, soit dans la doctrine des auteurs, soit dans l'ordre des faits qu'ils rapportent? Par exemple, le tétracorde de Mercure donne évidemment l'octave ou le diapason : comment donc s'est-il pu faire qu'après l'addition de trois cordes, tout le diagramme se soit trouvé diminué d'un degré et réduit à un intervalle de septième? C'est pourtant ce que font entendre la plupart des auteurs, et, entre autres, Nicomaque, qui dit que Pythagore trouvant tout le *système* composé seulement de deux tétracordes conjoints, qui formoient entre leurs extrémités un intervalle dissonant, il le rendit consonnant en divisant ces deux tétracordes par l'intervalle d'un ton, ce qui produisit l'octave.

Quoi qu'il en soit, c'est du moins une chose certaine que le *système* des Grecs s'étendit insensiblement tant en haut qu'en bas, et qu'il atteignit et passa même l'étendue du dis-diapason ou de la double octave; étendue qu'ils appelèrent *systema perfectum*, *maximum*, *immutatum;* le grand *système*, le *système* parfait, immuable par excellence, à cause qu'entre ses extrémités, qui formoient entre elles une consonnance parfaite, étoient contenues toutes les consonnances simples, doubles, directes et renversées, tous les *systèmes* particuliers, et, selon eux, les plus grands intervalles qui puissent avoir lieu dans la mélodie.

Ce *système* entier étoit composé de quatre tétracordes, trois conjoints et un disjoint, et d'un ton de plus, qui fut ajouté au-dessous du tout pour achever la double octave; d'où la corde qui le formoit prit le nom de *proslambanomène* ou d'*ajoutée*. Cela n'auroit dû, ce semble, produire que quinze sons dans le genre diatonique; il y en avoit pourtant seize : c'est que la disjonction se faisant sentir, tantôt entre le second et le troisième tétracorde, tantôt entre le troisième et le quatrième, il arrivoit, dans le premier cas, qu'après le son *la*, le plus aigu du second tétracorde, suivoit en montant le *si* naturel, qui commençoit le troisième tétracorde, ou bien, dans le second cas, que ce même son *la*, commençant lui-même le troisième tétracorde, étoit immédiatement suivi du *si* bémol; car le premier degré de chaque tétracorde dans le genre diatonique étoit toujours d'un semi-ton : cette différence produisoit donc un seizième son, à cause du *si* qu'on avoit naturel d'un côté et bémol de l'autre. Les seize sons étoient représentés par dix-huit noms; c'est-à-dire que l'*ut* et le *ré* étant ou les sons aigus ou les sons moyens du troisième tétracorde, selon ces deux cas de disjonction, l'on donnoit à chacun de ces deux sons un nom qui déterminoit sa position.

Mais, comme le son fondamental varioit selon le mode, il s'ensuivoit, pour le lieu qu'occupoit chaque mode dans le *ystème* total, une différence du grave à l'aigu qui multiplioit beaucoup les sons; car si les

divers modes avoient plusieurs sons communs, ils en avoient aussi de particuliers à chacun ou à quelques-uns seulement : ainsi, dans le seul genre diatonique, l'étendue de tous les sons admis dans les quinze modes dénombrés par Alipius est de trois octaves; et comme la différence du son fondamental de chaque mode à celui de son voisin étoit seulement d'un semi-ton, il est évident que tout cet espace gradué de semi-ton en semi-ton produisoit, dans le diagramme général, la quantité de 34 sons pratiqués dans la musique ancienne. Que si, déduisant toutes les répliques des mêmes sons, on se renferme dans les bornes d'une octave, on la trouvera divisée chromatiquement en douze sons différens, comme dans la musique moderne : ce qui est manifeste par l'inspection des tables mises par Meibomius à la tête de l'ouvrage d'Alipius. Ces remarques sont nécessaires pour guérir l'erreur de ceux qui croient, sur la foi de quelques modernes, que la musique ancienne n'étoit composée en tout que de seize sons.

On trouvera (pl. XIII, fig. 1) une table du *système* général des Grecs pris dans un seul mode et dans le genre diatonique. A l'égard des genres enharmonique et chromatique, les tétracordes s'y trouvoient bien divisés selon d'autres proportions; mais, comme ils contenoient toujours également quatre sons et trois intervalles consécutifs, de même que le genre diatonique, ces sons portoient chacun dans leur genre le même nom qui leur correspondoit dans celui-ci : c'est pourquoi je ne donne point de tables particulières pour chacun de ces genres; les curieux pourront consulter celles que Meibomius a mises à la tête de l'ouvrage d'Aristoxène : on y en trouvera six : une pour le genre enharmonique, trois pour le chromatique, et deux pour le diatonique, selon les dispositions de chacun de ces genres dans le *système* aristoxénien.

Tel fut, dans sa perfection, le *système* général des Grecs, lequel demeura à peu près dans cet état jusqu'à l'onzième siècle, temps où Gui d'Arezzo y fit des changemens considérables : il ajouta dans le bas une nouvelle corde qu'il appela *hypoproslambanomène* ou *sous-ajoutée*, et dans le haut un cinquième tétracorde, qu'il appela le tétracorde des suraiguës : outre cela, il inventa, dit-on, le bémol, nécessaire pour distinguer la deuxième corde d'un tétracorde conjoint d'avec la première corde du même tétracorde disjoint; c'est-à-dire qu'il fixa cette double signification de la lettre B, que saint Grégoire, avant lui, avoit déjà assignée à la note *si;* car, puisqu'il est certain que les Grecs avoient depuis longtemps ces mêmes conjonctions et disjonctions de tétracordes, et par conséquent des signes pour en exprimer chaque degré dans ces deux différens cas, il s'ensuit que ce n'étoit pas un nouveau son introduit dans le *système* par Gui, mais seulement un nouveau nom qu'il donnoit à ce son, réduisant ainsi à un même degré ce qui en faisoit deux chez les Grecs. Il faut dire aussi de ces hexacordes, substitués à leurs tétracordes, que ce fut moins un changement au *système* qu'à la méthode, et que tout celui qui en résultoit étoit une autre manière de solfier les mêmes sons. (Voy. *Gamme*, *Muance*, *Solfier*.)

On conçoit aisément que l'invention du contre-point, à quelque au-

teur qu'elle soit due, dut bientôt reculer encore les bornes de ce *système*. Quatre parties doivent avoir plus d'étendue qu'une seule. Le *système* fut fixé à quatre octaves; et c'est l'étendue du clavier de toutes les anciennes orgues. Mais on s'est enfin trouvé gêné par des limites, quelque espace qu'elles pussent contenir; on les a franchies, on s'est étendu en haut et en bas; on a fait des claviers à ravalement; on a démanché sans cesse; on a forcé les voix; et enfin l'on s'est tant donné de carrière à cet égard, que le *système* moderne n'a plus d'autres bornes dans le haut que le chevalet du violon. Comme on ne peut pas de même démancher pour descendre, la plus basse corde des basses ordinaires ne passe pas encore le C *sol ut :* mais on trouvera également le moyen de gagner de ce côté-là en baissant le ton du *système* général : c'est même ce qu'on a déjà commencé de faire; et je tiens pour certain qu'en France le ton de l'Opéra est plus bas aujourd'hui qu'il ne l'étoit du temps de Lulli : au contraire, celui de la musique instrumentale est monté comme en Italie, et ces différences commencent même à devenir assez sensibles pour qu'on s'en aperçoive dans la pratique.

Voyez (pl. XXIV, fig. 1) une table générale du grand clavier à ravalement, et de tous les sons qui y sont contenus dans l'étendue de cinq octaves.

*Système* est encore ou une méthode de calcul pour déterminer les rapports des sons admis dans la musique, ou un ordre de signes établis pour les exprimer : c'est dans le premier sens que les anciens distinguoient le *système* pythagoricien et le *système* aristoxénien. (Voy. ces mots.) C'est dans le second que nous distinguons aujourd'hui le *système* de Gui, le *système* de Sauveur, de Démos, du P. Souhaitti, etc., desquels il a été parlé au mot *Note*.

Il faut remarquer que quelques-uns de ces *systèmes* portent ce nom dans l'une et dans l'autre acception, comme celui de M. Sauveur, qui donne à la fois des règles pour déterminer les rapports des sons, et des notes pour les exprimer, comme on peut le voir dans les mémoires de cet auteur, répandus dans ceux de l'Académie des sciences. (Voy. aussi les mots *Méride*, *Eptaméride*, *Décaméride*.)

Tel est encore un autre *système* plus nouveau, lequel étant demeuré manuscrit, et destiné peut-être à n'être jamais vu du public en entier, vaut la peine que nous en donnions ici l'extrait, qui nous a été communiqué par l'auteur, M. Roualle de Boisgelou, conseiller au grand conseil, déjà cité dans quelques articles de ce Dictionnaire.

Il s'agit premièrement de déterminer le rapport exact des sons dans le genre diatonique et dans le chromatique, ce qui, se faisant d'une manière uniforme pour tous les tons, fait par conséquent évanouir le tempérament.

Tout le *système* de M. de Boisgelou est sommairement renfermé dans les quatre formules que je vais transcrire, après avoir rappelé au lecteur les règles établies en divers endroits de ce Dictionnaire sur la manière de comparer et composer les intervalles ou les rapports qui les expriment. On se souviendra donc :

1° Que, pour ajouter un intervalle à un autre, il faut en composer les rapports; ainsi, par exemple, ajoutant la quinte $\frac{2}{3}$ à la quarte $\frac{3}{4}$, on a $\frac{6}{12}$ ou $\frac{1}{2}$; savoir, l'octave.

2° Que, pour ajouter un intervalle à lui-même, il ne faut qu'en doubler le rapport : ainsi, pour ajouter une quinte à une autre quinte, il ne faut qu'élever le rapport de la quinte à sa seconde puissance $\frac{2^2}{3^2}=\frac{4}{9}$.

3° Que, pour rapprocher ou simplifier un intervalle redoublé, tel que celui-ci $\frac{4}{9}$, il suffit d'ajouter le petit nombre à lui-même une ou plusieurs fois, c'est-à-dire d'abaisser les octaves jusqu'à ce que les deux termes, étant aussi rapprochés qu'il est possible, donnent un intervalle simple; ainsi, de $\frac{4}{9}$ faisant $\frac{8}{9}$, on a pour le produit de la quinte redoublée le rapport du ton majeur.

J'ajouterai que dans ce Dictionnaire j'ai toujours exprimé les rapports des intervalles par ceux des vibrations, au lieu que M. de Boisgelou les exprime par les longueurs des cordes; ce qui rend ses expressions inverses des miennes : ainsi le rapport de la quinte par les vibrations étant $\frac{2}{3}$ est $\frac{3}{2}$ par les longueurs des cordes. Mais on va voir que ce rapport n'est qu'approché dans le *système* de M. de Boisgelou.

Voici maintenant les quatre formules de cet auteur avec leur explication.

*Formules.*

A. $12s - 7r \pm t = 0.$
B. $12x - 5t \pm r = 0.$
C. $7s - 4r \pm x = 0.$
D. $7x - 4t \pm s = 0.$

*Explication.*

| | | |
|---|---|---|
| Rapport de l'octave. . . . . . . . . . . . . . . | 2 | 1. |
| Rapport de la quinte. . . . . . . . . . . . . . . | $n$ | 1. |
| Rapport de la quarte. . . . . . . . . . . . . . . | 2 | $n$. |
| Rapport de l'intervalle qui vient de quinte | $n^r$ | $2^s$ |
| Rapport de l'intervalle qui vient de quarte | $2^s$ | $n^r$. |

$r$. Nombre de quintes ou de quartes de l'intervalle.
$s$. Nombre d'octaves combinées de l'intervalle.
$t$. Nombre de semi-tons de l'intervalle.
$x$. Gradation diatonique de l'intervalle, c'est-à-dire nombre des secondes diatoniques majeures et mineures de l'intervalle.
$x \pm 1$. Gradation des termes d'où l'intervalle tire son nom.

Le premier cas de chaque formule a lieu lorsque l'intervalle vient de quintes.

Pour rendre ceci plus clair par des exemples, commençons par donner des noms à chacune des douze touches du clavier.

Ces noms, dans l'arrangement du clavier proposé par M. de Boisgelou (pl. XXIV, fig. 3), sont les suivans :

*ut de ré ma mi fa fi sol be la sa si.*

Tout intervalle est formé par la progression de quintes ou par celle de quartes, ramenées à l'octave : par exemple, l'intervalle *si ut* est

formé par cette progression de 5 quartes *si mi la ré sol ut*, ou par cette progression de 7 quintes *si fi de be ma sa fa ut.*

De même l'intervalle *fa la* est formé par cette progression de 4 quintes *fa ut sol ré la*, ou par cette progression de 8 quartes *fa sa ma be de fi si mi la.*

De ce que le rapport de tout intervalle qui vient de quintes est $n^r : 2^s$, et que celui qui vient de quartes est $2^s : n^r$, il s'ensuit qu'on a pour le rapport de l'intervalle *si ut*, quand il vient de quartes, cette proportion de $2^s : n^r :: 2^3 : n^5$. Et si l'intervalle *si ut* vient des quintes, on a cette proportion $n^r : 2^s :: n^7 : 2^4$. Voici comment on prouve cette analogie.

Le nombre de quartes d'où vient l'intervalle *si ut* étant de 5, le rapport de cet intervalle est de $2^5 : n^5$, puisque le rapport de la quarte est $2 : n$.

Mais ce rapport $2^5 : n^5$ désigneroit un intervalle de $2^5$ semi-tons, puisque chaque quarte a 5 semi-tons, et que cet intervalle a 5 quartes : ainsi, l'octave n'ayant que 12 semi-tons, l'intervalle *si ut* passeroit deux octaves.

Donc, pour que l'intervalle *si ut* soit moindre que l'octave, il faut diminuer ce rapport $2^5 : n^5$ de deux octaves, c'est-à-dire du rapport de $2^2 : 1$; ce qui se fait par un rapport composé du rapport direct $2^5 : n^5$, et du rapport $1 : 2^2$, inverse de celui $2^2 : 1$, en cette sorte : $2^5 \times 1 : n^5 \times 2^2 :: 2^5 : 2^2 n^5 :: 2^3 : n^5$.

Or, l'intervalle *si ut* venant de quartes, son rapport, comme il a été dit ci-devant, est $2^s : n^r$; donc $2^s : n^r :: 2^3 : n^5$; donc $s = 3$, et $r = 5$.

Ainsi, réduisant les lettres du second cas de chaque formule aux nombres correspondans, on a pour C, $7s - 4r - x = 21 - 20 - 1 = 0$, et pour D, $7x - 4t - s = 7 - 4 - 3 = 0$.

Lorsque le même intervalle *si ut* vient de quintes, il donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^7 : 2^4$. Ainsi l'on a $r = 7$, $s = 4$, et par conséquent pour A de la première formule $12s - 7r \pm t = 48 - 49 + 1 = 0$; et pour B, $12x - 5t \pm r = 12 - 5 - 7 = 0$.

De même l'intervalle *fa la* venant de quintes donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^4 : 2^2$, et par conséquent on a $r = 4$ et $s = 2$. Le même intervalle venant de quartes donne cette proportion $2^s : n^r :: 2^5 : n^8$, etc. Il seroit trop long d'expliquer ici comment on peut trouver les rapports et tout ce qui regarde les intervalles par le moyen des formules. Ce sera mettre un lecteur attentif sur la route que de lui donner les valeurs de $n$ et de ses puissances.

Valeurs des puissances de $n$ :

$n^4 = 5$, c'est un fait d'expérience;
Donc $n^8 = 25$; $n^{12} = 125$, etc.

Valeurs précises des trois premières puissances de $n$:

$$n = \sqrt[4]{5}, \quad n^2 = \sqrt[2]{5}, \quad n^3 = \sqrt[4]{125}.$$

Valeurs approchées des trois premières puissances de $n$:

$$n = \frac{3}{2}, \quad n^2 = \frac{3^2}{2^2}, \quad n^3 = \frac{3^3}{2^3}.$$

Donc le rapport $\frac{3}{2}$, qu'on a cru jusqu'ici être celui de la quinte juste. n'est qu'un rapport d'approximation, et donne une quinte trop forte; et de là le véritable principe du tempérament, qu'on ne peut appeler ainsi que par abus, puisque la quinte doit être foible pour être juste.

*Remarques sur les intervalles.* — Un intervalle d'un nombre donné de semi-tons a toujours deux rapports différens, l'un comme venant de quintes, et l'autre comme venant de quartes. La somme des deux valeurs de $r$ dans ces deux rapports égale 12, et la somme des deux valeurs de $s$ égale 7. Celui des deux rapports de quintes ou de quartes, dans lequel $r$ est le plus petit, est l'intervalle diatonique, l'autre est l'intervalle chromatique : ainsi l'intervalle *si ut*, qui a ces deux rapports $2^3 : n^5$ et $n^7 : 2^4$, est un intervalle diatonique comme venant de quartes, et son rapport est de $2^3 : n^5$; mais ce même intervalle *si ut* est chromatique comme venant de quintes, et son rapport est $n^7 : 2^4$, parce que dans le premier cas $r = 5$ est moindre que $r = 7$ du second cas.

Au contraire, l'intervalle *fa la*, qui a ces deux rapports $n^4 : 2^2$ et $2^5 : n^8$, est diatonique dans le premier cas où il vient de quintes, et chromatique dans le second où il vient de quartes.

L'intervalle *si ut*, diatonique, est une seconde mineure; l'intervalle *si ut*, chromatique, ou plutôt l'intervalle *si si* dièse (car alors *ut* est pris pour *si* dièse) est un unisson superflu.

L'intervalle *fa la*, diatonique, est une tierce majeure; l'intervalle *fa la*, chromatique, ou plutôt l'intervalle *mi* dièse *la* (car alors *fa* est pris comme *mi* dièse) est une quarte diminuée. Ainsi des autres.

Il est évident : 1° Qu'à chaque intervalle diatonique correspond un intervalle chromatique d'un même nombre de semi-tons, et *vice versa*. Ces deux intervalles de même nombre de semi-tons, l'un diatonique et l'autre chromatique. sont appelés intervalles correspondans.

2° Que quand la valeur de $r$ est égale à un de ces nombres 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, l'intervalle est diatonique, soit que cet intervalle vienne de quintes ou de quartes; mais que si $r$ est égal à un de ces nombres 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, l'intervalle est chromatique.

3° Que lorsque $r = 6$, l'intervalle est en même temps diatonique et chromatique, soit qu'il vienne de quintes ou de quartes: tels sont les deux intervalles : *fa si*, appelé triton, et *si fa*, appelé fausse quinte; le triton *fa si* est dans le rapport $n^6 : 2^3$, et vient de six quintes; la fausse quinte *si fa* est dans le rapport $2^4 : n^6$, et vient de six quartes : où l'on voit que dans les deux cas on a $r = 6$. Ainsi le triton, comme intervalle diatonique est une quarte majeure; et, comme intervalle chromatique, une quarte superflue : la fausse quinte *si fa*, comme intervalle diatonique, est une quinte mineure; comme intervalle chromatique, une quinte diminuée. Il n'y a que ces deux intervalles et leurs répliques qui soient dans le cas d'être en même temps diatoniques et chromatiques.

Les intervalles diatoniques de même nom, et conséquemment de même gradation, se divisent en majeurs et mineurs. Les intervalles

chromatiques se divisent en diminués et superflus. A chaque intervalle diatonique mineur correspond un intervalle chromatique superflu, et à chaque intervalle diatonique majeur correspond un intervalle chromatique diminué.

Tout intervalle en montant, qui vient de quintes, est majeur ou diminué, selon que cet intervalle est diatonique ou chromatique; et réciproquement tout intervalle majeur ou diminué vient de quintes.

Tout intervalle en montant, qui vient de quartes, est mineur ou superflu selon que cet intervalle est diatonique ou chromatique; et *vice versa* tout intervalle mineur ou superflu vient de quartes.

Ce seroit le contraire si l'intervalle étoit pris en descendant.

De deux intervalles correspondans, c'est-à-dire l'un diatonique et l'autre chromatique, et qui par conséquent viennent, l'un de quintes et l'autre de quartes, le plus grand est celui qui vient de quartes, et il surpasse celui qui vient de quintes, quant à la gradation, d'une unité, et, quant à l'intonation, d'un intervalle dont le rapport est $2^7 : n^{12}$; c'est-à-dire 128, 125. Cet intervalle est la seconde diminuée, appelée communément grand comma ou quart de ton; et voilà la porte ouverte au genre enharmonique.

Pour achever de mettre les lecteurs sur la voie des formules propres à perfectionner la théorie de la musique, je transcrirai (pl. XXIV, fig. 4) les deux tables de progressions dressées par M. de Boisgelou, par lesquelles on voit d'un coup d'œil les rapports de chaque intervalle, et les puissances des termes de ces rapports selon le nombre de quartes ou de quintes qui les composent.

On voit dans ces formules que les semi-tons sont réellement les intervalles primitifs et élémentaires qui composent tous les autres; ce qui a engagé l'auteur à faire, pour ce même *système*, un changement considérable dans les caractères, en divisant chromatiquement la portée par intervalles ou degrés égaux et tous d'un semi-ton; au lieu que, dans la musique ordinaire, chacun de ces degrés est tantôt un comma, tantôt un semi-ton, tantôt un ton, et tantôt un ton et demi; ce qui laisse à l'œil l'équivoque et à l'esprit le doute de l'intervalle, puisque, les degrés étant les mêmes, les intervalles sont tantôt les mêmes et tantôt différens.

Pour cette réforme, il suffit de faire la portée de dix lignes au lieu de cinq, et d'assigner à chaque position une des douze notes du clavier chromatique, ci-devant indiqué, selon l'ordre de ces notes, lesquelles, restant ainsi toujours les mêmes, déterminent leurs intervalles avec la dernière précision, et rendent absolument inutiles tous les dièses, bémols ou bécarres, dans quelque ton qu'on puisse être, et tant à la clef qu'accidentellement. Voyez la planche XXV, où vous trouverez (fig. 1) l'échelle chromatique sans dièse ni bémol, et (fig. 2) l'échelle diatonique. Pour peu qu'on s'exerce sur cette nouvelle manière de noter et de lire la musique, on sera surpris de la netteté, de la simplicité qu'elle donne à la note, et de la facilité qu'elle apporte dans l'exécution, sans qu'il soit possible d'y voir aucun autre inconvénient que de remplir un peu plus d'espace sur le papier, et

peut-être de papilloter un peu aux yeux dans les vitesses par la multitude des lignes, surtout dans la symphonie.

Mais comme ce *système* de notes est absolument chromatique, il me paroît que c'est un inconvénient d'y laisser subsister les dénominations des degrés diatoniques, et que, selon M. de Boisgelou, *ut ré* ne devroit pas être une seconde, mais une tierce, ni *ut mi* une tierce; mais une quinte; ni *ut ut* une octave, mais une douzième, puisque chaque semi-ton, formant réellement un degré sur la note, devroit en prendre aussi la dénomination; alors $x+1$ étant toujours égal à $t$ dans les formules de cet auteur, ces formules se trouveroient extrêmement simplifiées. Du reste, ce *système* me paroît également profond et avantageux; il seroit à désirer qu'il fût développé et publié par l'auteur ou par quelque habile théoricien.

*Système* enfin est l'assemblage des règles de l'harmonie, tirées de quelques principes communs qui les rassemblent, qui forment leur liaison, desquels elles découlent, et par lesquels on en rend raison.

Jusqu'à notre siècle l'harmonie, née successivement et comme par hasard, n'a eu que des règles éparses, établies par l'oreille, confirmées par l'usage, et qui paroissoient absolument arbitraires. M. Rameau est le premier qui, par le *système* de la basse fondamentale, a donné des principes à ces règles. Son *système*, sur lequel ce Dictionnaire a été composé, s'y trouvant suffisamment développé dans les principaux articles, ne sera point exposé dans celui-ci, qui n'est déjà que trop long, et que ces répétitions superflues allongeroient encore à l'excès : d'ailleurs l'objet de cet ouvrage ne m'oblige pas d'exposer tous les *systèmes*, mais seulement de bien expliquer ce que c'est qu'un *système*, et d'éclaircir au besoin cette explication par des exemples. Ceux qui voudront voir le *système* de M. Rameau, si obscur, si diffus dans ses écrits, exposé avec une clarté dont on ne l'auroit pas cru susceptible, pourront recourir aux *Élémens de musique* de M. d'Alembert.

M. Serre, de Genève, ayant trouvé les principes de M. Rameau insuffisans à bien des égards, imagina un autre *système* sur le sien, dans lequel il prétend montrer que toute l'harmonie porte sur une double basse fondamentale; et comme cet auteur, ayant voyagé en Italie, n'ignoroit pas les expériences de M. Tartini, il en composa, en les joignant avec celles de M. Rameau, un *système* mixte, qu'il fit imprimer à Paris, en 1753, sous ce titre : *Essais sur les principes de l'harmonie*[1], etc. La facilité que chacun a de consulter cet ouvrage, et l'avantage qu'on trouve à le lire en entier, me dispensent aussi d'en rendre compte au public.

Il n'en est pas de même de celui de l'illustre M. Tartini, dont il me reste à parler, lequel étant écrit en langue étrangère, souvent profond, et toujours diffus, n'est à portée d'être consulté que de peu de gens, dont même la plupart sont rebutés par l'obscurité du livre avant

1. M. Serre a réclamé par une lettre inserée dans le t. II du *Supplément* de l'édition de Genève. (Éd.)

d'en pouvoir sentir les beautés. Je ferai le plus brièvement qu'il me sera possible l'extrait de ce nouveau *système*, qui, s'il n'est pas celui de la nature, est au moins de tous ceux qu'on a publiés jusqu'ici celui dont le principe est le plus simple, et duquel toutes les lois de l'harmonie paroissent naître le moins arbitrairement.

*Système de M. Tartini.* — Il y a trois manières de calculer les rapports des sons.

I. En coupant sur le monocorde la corde entière en ses parties par des chevalets mobiles, les vibrations ou les sons seront en raison inverse des longueurs de la corde et de ses parties.

II. En tendant par des poids inégaux des cordes égales, les sons seront comme les racines carrées des poids.

III. En tendant par des poids égaux des cordes égales en grosseur et inégales en longueur, ou égales en longueur et inégales en grosseur, les sons seront en raison inverse des racines carrées de la dimension où se trouve la différence.

En général les sons sont toujours entre eux en raison inverse des racines cubiques des corps sonores. Or, les sons des cordes s'altèrent de trois manières; savoir, en altérant ou la grosseur, c'est-à-dire le diamètre de la grosseur, ou la longueur, ou la tension : si tout cela est égal, les cordes sont à l'unisson; si l'une de ces choses seulement est altérée, les sons suivent, en raison inverse, les rapports des altérations; si deux ou toutes les trois sont altérées, les sons sont, en raison inverse, comme les racines des rapports composés des altérations. Tels sont les principes de tous les phénomènes qu'on observe en comparant les rapports des sons et ceux des dimensions des corps sonores.

Ceci compris, ayant mis les registres convenables, touchez sur l'orgue la pédale qui rend la plus basse note marquée dans la planche XXV (fig. 4), toutes les autres notes marquées au-dessus résonneront en même temps, et cependant vous n'entendrez que le son le plus grave.

Les sons de cette série confondus dans le son grave formeront dans leurs rapports la suite naturelle des fractions $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, etc., laquelle suite est en progression harmonique.

Cette même serie sera celle de cordes égales tendues par des poids qui seroient comme les carrés $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{25}$ $\frac{1}{36}$, etc., des mêmes fractions susdites.

Et les sons que rendroient ces cordes sont les mêmes exprimés en notes dans l'exemple.

Ainsi donc tous les sons qui sont en progression harmonique depuis l'unité se réunissent pour n'en former qu'un sensible à l'oreille, et tout le *système* harmonique se trouve dans l'unité.

Il n'y a dans un son quelconque que ses aliquotes qu'il fasse résonner, parce que dans toute autre fraction, comme seroit celle-ci $\frac{3}{5}$, il se trouve, après la division de la corde en parties égales, un reste dont les vibrations heurtent, arrêtent les vibrations des parties égales,

et en sont réciproquement heurtées; de sorte que, des deux sons qui en résulteroient, le plus foible est détruit par le choc de tous les autres.

Or, les aliquotes étant toutes comprises dans la série des fractions $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$, etc., ci-devant donnée, chacune de ces aliquotes est ce que M. Tartini appelle unité ou monade harmonique, du concours desquelles résulte un son : ainsi, toute l'harmonie étant nécessairement comprise entre la monade ou l'unité composante et le son plein ou l'unité composée, il s'ensuit que l'harmonie a, des deux côtés, l'unité pour terme, et consiste essentiellement dans l'unité.

L'expérience suivante, qui sert de principe à toute l'harmonie artificielle, met encore cette vérité dans un plus grand jour.

Toutes les fois que deux sons forts, justes et soutenus, se font entendre au même instant, il résulte de leur choc un troisième son, plus ou moins sensible, à proportion de la simplicité du rapport des deux premiers et de la finesse d'oreille des écoutans.

Pour rendre cette expérience aussi sensible qu'il est possible, il faut placer deux hautbois bien d'accord à quelques pas d'intervalle, et se mettre entre deux à égale distance de l'un et de l'autre; à défaut de hautbois on peut prendre deux violons, qui, bien que le son en soit moins fort, peuvent, en touchant avec force et justesse, suffire pour faire distinguer le troisième son.

La production de ce troisième son par chacune de nos consonnances est telle que la montre la table (pl. XXV, fig. 3), et l'on peut la poursuivre au delà des consonnances par tous les intervalles représentés par les aliquotes de l'unité.

L'octave n'en donne aucun, et c'est le seul intervalle excepté.

La quinte donne l'unisson du son grave, unisson qu'avec de l'attention l'on ne laisse pas de distinguer.

Les troisièmes sons produits par les autres intervalles sont tous au grave.

La quarte donne l'octave du son aigu.

La tierce majeure donne l'octave du son grave; et la sixte mineure, qui en est renversée, donne la double octave du son aigu.

La tierce mineure donne la dixième majeure du son grave; mais la sixte majeure, qui en est renversée, ne donne que la dixième majeure du son aigu.

Le ton majeur donne la quinzième ou double octave du son grave.

Le ton mineur donne la dix-septième, ou la double octave de la tierce majeure du son aigu.

Le semi-ton majeur donne la vingt-deuxième, ou triple octave du son aigu.

Enfin le semi-ton mineur donne la vingt-sixième du son grave.

On voit, par la comparaison des quatre derniers intervalles, qu'un changement peu sensible dans l'intervalle change très-sensiblement le son produit ou fondamental : ainsi, dans le ton majeur, rapprochez l'intervalle en abaissant le ton supérieur, ou élevant l'inférieur seulement d'un $\frac{80}{81}$, aussitôt le son produit montera d'un ton. Faites la

même opération sur le semi-ton majeur, et le son produit descendra d'une quinte.

* Quoique la production du troisième son ne se borne pas à ces intervalles, nos notes n'en pouvant exprimer de plus composé, il est pour le présent inutile d'aller au delà de ceux-ci.

On voit dans la suite régulière des consonnances qui composent cette table qu'elles se rapportent toutes à une base commune, et produisent toutes exactement le même troisième son.

Voilà donc, par ce nouveau phénomène, une démonstration physique de l'unité du principe de l'harmonie.

Dans les sciences physico-mathématiques, telles que la musique, les démonstrations doivent bien être géométriques, mais déduites physiquement de la chose démontrée : c'est alors seulement que l'union du calcul à la physique fournit, dans les vérités établies sur l'expérience et démontrées géométriquement, les vrais principes de l'art; autrement la géométrie seule donnera des théorèmes certains, mais sans usage dans la pratique; la physique donnera des faits particuliers, mais isolés, sans liaison entre eux et sans aucune loi générale.

Le principe physique de l'harmonie est un, comme nous venons de le voir, et se résout dans la proportion harmonique : or ces deux propriétés conviennent au cercle; car nous verrons bientôt qu'on y retrouve les deux unités extrêmes de la monade et du son; et, quant à la proportion harmonique, elle s'y trouve aussi, puisque dans quelque point C (pl. XXV, fig. 6) que l'on coupe inégalement le diamètre AB, le carré de l'ordonnée CD sera moyen proportionnel harmonique entre les deux rectangles des parties AC et CB du diamètre par le rayon, propriété qui suffit pour établir la nature harmonique du cercle : car, bien que les ordonnées soient moyennes géométriques entre les parties du diamètre, les carrés de ces ordonnées étant moyens harmoniques entre les rectangles, leurs rapports représentent d'autant plus exactement ceux des cordes sonores, que les rapports de ces cordes ou des poids tendans sont aussi comme les carrés, tandis que les sons sont comme les racines.

Maintenant, du diamètre AB (pl. XXV, fig. 7), divisé selon la série des fractions $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, lesquelles sont en progression harmonique, soient tirées les ordonnées C, CC; G, GG; c, cc; e, ee; et g, gg.

Le diamètre représente une corde sonore, qui, divisée en mêmes raisons, donne les sons indiqués dans l'exemple O de la même planche (fig. 8).

Pour éviter les fractions, donnons 60 parties au diamètre, les sections contiendront ces nombres entiers BC $= \frac{1}{2} = 30$; BG $= \frac{1}{3} = 20$; Bc $= \frac{1}{4} = 15$; Be $= \frac{1}{5} = 12$; Bg $= \frac{1}{6} = 10$.

Des points où les ordonnées coupent le cercle, tirons de part et d'autre des cordes aux deux extrémités du diamètre; la somme du carré de chaque corde, et du carré de la corde correspondante, que j'appelle son complément, sera toujours égale au carré du diamètre; les carrés des cordes seront entre eux comme les abscisses correspon-

dantes, par conséquent aussi en progression harmonique, et représenteront de même l'exemple O, à l'exception du premier son.

Les carrés des complémens de ces mêmes cordes seront entre eux comme les complémens des abscisses au diamètre, par conséquent dans les raisons suivantes :

$$\overline{AC}^2 = \tfrac{1}{2} = 30$$
$$\overline{AG}^2 = \tfrac{2}{3} = 40$$
$$\overline{Ac}^2 = \tfrac{3}{4} = 45$$
$$\overline{Ae}^2 = \tfrac{4}{5} = 48$$
$$\overline{Ag}^2 = \tfrac{5}{6} = 50$$

et représenteront les sons de l'exemple P, sur lequel on doit remarquer en passant que cet exemple, comparé au suivant Q et au précédent O, donne le fondement naturel de la règle des mouvemens contraires.

Les carrés des ordonnées seront au carré 3600 du diamètre dans les raisons suivantes :

$$\overline{AB}^2 = 1 = 3600$$
$$\overline{C,\ CC}^2 = \tfrac{1}{4} = 900$$
$$\overline{G,\ GG}^2 = \tfrac{2}{9} = 800$$
$$c,\ \overline{cc}^2 = \tfrac{3}{16} = 675$$
$$\overline{e,\ ee}^2 = \tfrac{4}{25} = 576$$
$$\overline{g,\ gg}^2 = \tfrac{5}{36} = 500$$

et représenteront les sons de l'exemple Q.

Or cette dernière série, qui n'a point d'homologue dans les divisions du diamètre, et sans laquelle on ne sauroit pourtant compléter le *système* harmonique, montre la nécessité de chercher dans les propriétés du cercle les vrais fondemens du *système*, qu'on ne peut trouver ni dans la ligne droite ni dans les seuls nombres abstraits.

Je passe à dessein toutes les autres propositions de M. Tartini sur la nature arithmétique, harmonique et géométrique du cercle, de même que sur les bornes de la série harmonique donnée par la raison sextuple, parce que ses preuves, énoncées seulement en chiffres, n'établissent aucune démonstration générale; que de plus, comparant souvent des grandeurs hétérogènes, il trouve des proportions où l'on ne sauroit même voir de rapport; ainsi, quand il croit prouver que le carré d'une ligne est moyen proportionnel d'une telle raison, il ne prouve autre chose sinon que tel nombre est moyen proportionnel entre deux tels autres nombres; car les surfaces et les nombres abstraits n'étant point de même nature ne peuvent se comparer. M. Tartini sent cette difficulté, et s'efforce de la prévenir : on peut voir ses raisonnemens dans son livre.

Cette théorie établie, il s'agit maintenant d'en déduire les faits donnés et les règles de l'art harmonique.

L'octave, qui n'engendre aucun son fondamental, n'étant point essentielle à l'harmonie, peut être retranchée des parties constitutives de l'accord; ainsi l'accord, réduit à sa plus grande simplicité, doit être considéré sans elle; alors il est composé seulement de ces trois termes 1 $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$, lesquels sont en proportion harmonique, et où les deux monades $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$ sont les seuls vrais élémens de l'unité sonore, qui porte le nom d'accord parfait; car la fraction $\frac{1}{4}$ est élément de l'octave $\frac{1}{2}$, et la fraction $\frac{1}{6}$ est octave de la monade $\frac{1}{3}$.

Cet accord parfait 1 $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$, produit par une seule corde et dont les termes sont en proportion harmonique, est la loi générale de la nature, qui sert de base à toute la science des sons; loi que la physique peut tenter d'expliquer, mais dont l'explication est inutile aux règles de l'harmonie.

Les calculs des cordes et des poids tendans servent à donner en nombre les rapports des sons, qu'on ne peut considérer comme des quantités qu'à la faveur de ces calculs.

Le troisième son, engendré par le concours de deux autres, est comme le produit de leurs quantités; et quand, dans une catégorie commune, ce troisième son se trouve toujours le même, quoique engendré par des intervalles différens, c'est que les produits des générateurs sont égaux entre eux.

Ceci se déduit manifestement des propositions précédentes.

Quel est, par exemple, le troisième son qui résulte de CB et de GB (pl. XXV, fig. 7)? C'est l'unisson de CB. Pourquoi? Parce que, dans les deux proportions harmoniques dont les carrés des deux ordonnées, C, CC, et G, GG, sont moyens proportionnels, les sommes des extrêmes sont égales entre elles, et par conséquent produisent le même son commun CB, ou C, CC.

En effet, la somme des deux rectangles de BC par C, CC, et de AC par C, CC, est égale à la somme des deux rectangles de BG par C, CC, et de GA par C, CC; car chacune de ces deux sommes est égale à deux fois le carré du rayon : d'où il suit que le son C, CC ou CB, doit être commun aux deux cordes : or ce son est précisément la note Q de l'exemple O.

Quelques ordonnées que vous puissiez prendre dans le cercle pour les comparer deux à deux, ou même trois à trois, elles engendreront toujours le même troisième son représenté par la note Q, parce que les rectangles des deux parties du diamètre par le rayon donneront toujours des sommes égales.

Mais l'octave XQ n'engendre que des harmoniques à l'aigu, et point de son fondamental, parce qu'on ne peut élever d'ordonnée sur l'extrémité du diamètre, et que par conséquent le diamètre et le rayon ne sauroient, dans leurs proportions harmoniques, avoir aucun produit commun.

Au lieu de diviser harmoniquement le diamètre par les fractions $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, qui donnent le *système* naturel de l'accord majeur, si on le divise arithmétiquement en six parties égales, on aura le *système* de l'accord majeur renversé, et ce renversement donne exactement l'ac-

cord mineur; car (pl. XXV, fig. 5) une de ces parties donnera la dix-neuvième, c'est-à-dire la double octave de la quinte; deux donneront la douzième ou l'octave de la quinte; trois donneront l'octave; quatre, la quinte; et cinq, la tierce mineure.

Mais sitôt qu'unissant deux de ces sons, on cherchera le troisième son qu'ils engendrent, ces deux sons simultanés, au lieu du son C (fig. 9), ne produiront jamais pour fondamental que le son Eb; ce qui prouve que ni l'accord mineur ni son mode ne sont donnés par la nature : que, si l'on fait consonner deux ou plusieurs intervalles de l'accord mineur, les sons fondamentaux se multiplieront, et, relativement à ces sons, on entendra plusieurs accords majeurs à la fois, sans aucun accord mineur.

Ainsi, par expérience faite en présence de huit célèbres professeurs de musique, deux hautbois et un violon sonnant ensemble les notes blanches marquées dans la portée A (pl. XVIII, fig. 4), on entendoit distinctement les sons marqués en noir dans la même figure; savoir, ceux qui sont marqués à part dans la portée B pour les intervalles qui sont au-dessus, et ceux marqués dans la portée C, aussi pour les intervalles qui sont au-dessus.

En jugeant de l'horrible cacaphonie qui devoit résulter de cet ensemble, on doit conclure que toute musique en mode mineur seroit insupportable à l'oreille, si les intervalles étoient assez justes et les instrumens assez forts pour rendre les sons engendrés aussi sensibles que les générateurs.

On me permettra de remarquer, en passant, que l'inverse de deux modes, marquée dans la planche XX (fig. 3), ne se borne pas à l'accord fondamental qui les constitue, mais qu'on peut l'étendre à toute la suite d'un chant et d'une harmonie qui, notée en sens direct dans le mode majeur, lorsqu'on renverse le papier et qu'on met des clefs à la fin des lignes devenues le commencement, présente à rebours une autre suite de chant et d'harmonie en mode mineur, exactement inverse de la première, où les basses deviennent les dessus, et *vice versa*. C'est ici la clef de la manière de composer ces doubles canons dont j'ai parlé au mot *Canon*. M. Serre, ci-devant cité, lequel a très-bien exposé dans son livre cette curiosité harmonique, annonce une symphonie de cette espèce composée par M. de Morambert, qui avoit dû la faire graver : c'étoit mieux fait assurément que de la faire exécuter; une composition de cette nature doit être meilleure à présenter aux yeux qu'aux oreilles.

Nous venons de voir que de la division harmonique du diamètre résulte le mode majeur, et de la division arithmétique le mode mineur : c'est d'ailleurs un fait connu de tous les théoriciens que les rapports de l'accord mineur se trouvent dans la division arithmétique de la quinte. Pour trouver le premier fondement du mode mineur dans le *système* harmonique, il suffit donc de montrer dans ce *système* la division arithmétique de la quinte.

Tout le *système* harmonique est fondé sur la raison double, rapport de la corde entière à son octave, ou du diamètre au rayon, et sur la

raison sesquialtère, qui donne le premier son harmonique ou fondamental auquel se rapportent tous les autres.

Or si (pl. XXV, fig. 8), dans la raison double, on compare successivement la deuxième note G, et la troisième F de la série P au son fondamental Q, et à son octave grave, qui est la corde entière, on trouvera que la première est moyenne harmonique, et la seconde moyenne arithmétique entre ces deux termes.

De même, si dans la raison sesquialtère on compare successivement la quatrième note *e*, et la cinquième *eb* de la même série à la corde entière et à sa quinte G, on trouvera que la quatrième *c* est moyenne harmonique, et la cinquième *eb* moyenne arithmétique entre les deux termes de cette quinte : donc le mode mineur étant fondé sur la division arithmétique de la quinte, et la note *eb*, prise dans la série des complémens du *système* harmonique, donnant cette division, le mode mineur est fondé sur cette note dans le *système* harmonique.

Après avoir trouvé toutes les consonnances dans la division harmonique du diamètre donnée par l'exemple O, le mode majeur dans l'ordre direct de ces consonnances, le mode mineur dans leur ordre rétrograde, et dans leurs complémens représentés par l'exemple P, il nous reste à examiner le troisième exemple Q, qui exprime en notes les rapports des carrés des ordonnées, et qui donne le *système* des dissonances.

Si l'on joint par accords simultanés, c'est-à-dire par consonnances, les intervalles successifs de l'exemple O, comme on a fait dans la figure 3, même planche, l'on trouvera que carrer les ordonnées c'est doubler l'intervalle qu'elles représentent : ainsi, ajoutant un troisième son qui représente le carré, ce son ajouté doublera toujours l'intervalle de la consonnance, comme on le voit figure 1 de la planche XVIII.

Ainsi (pl. XXV, fig. 8) la première note K de l'exemple Q double l'octave, premier intervalle de l'exemple O; la deuxième note L double la quinte, second intervalle; la troisième note M double la quarte, troisième intervalle, etc.; et c'est ce doublement d'intervalles qu'exprime la figure 1 de la planche XVIII.

Laissant à part l'octave du premier intervalle, qui, n'engendrant aucun son fondamental, ne doit point passer pour harmonique, la note ajoutée L forme, avec les deux qui sont au-dessous d'elle, une proportion continue géométrique en raison sesquialtère; et les suivantes, doublant toujours les intervalles, forment aussi toujours des proportions géométriques.

Mais les proportions et progressions harmonique et arithmétique, qui constituent le *système* consonnant majeur et mineur, sont opposées par leur nature à la progression géométrique, puisque celle-ci résulte essentiellement des mêmes rapports, et les autres de rapports toujours différens : donc, si les deux proportions harmonique et arithmétique sont consonnantes, la proportion géométrique sera dissonante nécessairement, et par conséquent le *système* qui résulte de l'exemple Q sera le *système* des dissonances : mais ce *système*, tiré des carrés des ordonnées, est lié aux deux précédens, tirés des carrés des

cordes; donc le *système* dissonant est lié de même au *système* universel harmonique.

Il suit de là : 1° que tout accord sera dissonant lorsqu'il contiendra deux intervalles semblables autres que l'octave, soit que ces deux intervalles se trouvent conjoints ou séparés dans l'accord; 2° que, de ces deux intervalles, celui qui appartiendra au *système* harmonique ou arithmétique sera consonnant, et l'autre dissonant : ainsi, dans les deux exemples S, T d'accords dissonans (pl. XVIII, fig. 2), les intervalles G C et *c e* sont consonnans, et les intervalles C F et *e g* dissonans.

En rapportant maintenant chaque terme de la série dissonante au son fondamental ou engendré C de la série harmonique, on trouvera que les dissonances qui résulteront de ce rapport seront les suivantes, et les seules directes qu'on puisse établir sur le *système* harmonique.

I. La première est la neuvième ou double quinte L (fig. 1).

II. La seconde est l'onzième, qu'il ne faut pas confondre avec la simple quarte, attendu que la première quarte ou quarte simple G C, étant dans le *système* harmonique particulier, est consonnante; ce que n'est pas la deuxième quarte ou onzième C M, étrangère à ce même *système*.

III. La troisième est la douzième ou quinte superflue, que M. Tartini appelle *accord de nouvelle invention*, ou parce qu'il en a le premier trouvé le principe, ou parce que l'accord sensible sur la médiante en mode mineur, que nous appelons quinte superflue, n'a jamais été admis en Italie à cause de son horrible dureté. Voyez (pl. XIX, fig. 1) la pratique de cet accord à la françoise, et (fig. 2) la pratique du même accord à l'italienne.

Avant que d'achever l'énumération commencée, je dois remarquer que la même distinction des deux quartes, consonnante et dissonante, que j'ai faite ci-devant, se doit entendre de même des deux tierces majeures de cet accord et des deux tierces mineures de l'accord suivant.

IV. La quatrième et dernière dissonance donnée par la série est la quatorzième H (pl. XVIII, fig. 1), c'est-à-dire l'octave de la septième; quatorzième qu'on ne réduit au simple que par licence et selon le droit qu'on s'est attribué dans l'usage de confondre indifféremment les octaves.

Si le *système* dissonant se déduit du *système* harmonique, les règles de préparer et sauver les dissonances ne s'en déduisent pas moins, et l'on voit, dans la série harmonique et consonnante, la préparation de tous les sons de la série arithmétique. En effet, comparant les trois séries O P Q, on trouve toujours dans la progression successive des sons de la série O, non-seulement, comme on vient de voir, les raisons simples, qui, doublées, donnent les sons de la série Q, mais encore les mêmes intervalles que forment entre eux les sons des deux P et Q; de sorte que la série O prépare toujours antérieurement ce que donnent ensuite les deux séries P et Q.

Ainsi le premier intervalle de la série O est celui de la corde à vide

à son octave, et l'octave est aussi l'intervalle ou accord que donne le premier son de la série Q, comparé au premier son de la série P.

De même le second intervalle de la série O (comptant toujours de la corde entière) est une douzième; l'intervalle ou accord du second son de la série Q, comparé au second son de la série P, est aussi une douzième; le troisième, de part et d'autre, est une double octave, et ainsi de suite.

De plus, si l'on compare la série P à la corde entière (pl. XVIII, fig. 9), on trouvera exactement les mêmes intervalles que donne antérieurement la série O; savoir, octave, quinte, quarte, tierce majeure et tierce mineure.

D'où il suit que la série harmonique particulière donne avec précision non-seulement l'exemplaire et le modèle des deux séries arithmétique et géométrique, qu'elle engendre et qui complètent avec elle le système harmonique universel, mais aussi prescrit à l'une l'ordre de ses sons, et prépare à l'autre l'emploi de ses dissonances.

Cette préparation, donnée par la série harmonique, est exactement la même qui est établie dans la pratique; car la neuvième, doublée de la quinte, se prépare aussi par un mouvement de quinte; l'onzième, doublée de la quarte, se prépare par un mouvement de quarte; la douzième ou quinte superflue, doublée de la tierce majeure, se prépare par un mouvement de tierce majeure; enfin la quatorzième ou la fausse quinte, double de la tierce mineure se prépare aussi par un mouvement de tierce mineure.

Il est vrai qu'il ne faut pas chercher ces préparations dans des marches appelées fondamentales dans le système de M. Rameau, mais qui ne sont pas telles dans celui de M. Tartini; et il est vrai encore qu'on prépare les mêmes dissonances de beaucoup d'autres manières, soit par des renversemens d'harmonie, soit par des basses substituées; mais tout découle toujours du même principe, et ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans le détail des règles.

Celle de résoudre et sauver les dissonances naît du même principe que leur préparation; car comme chaque dissonance est préparée par le rapport antécédent du *système* harmonique, de même elle est sauvée par le rapport conséquent du même *système*.

Ainsi, dans la série harmonique, le rapport $\frac{2}{3}$ ou le progrès de quinte étant celui dont la neuvième est préparée et doublée, le rapport suivant $\frac{3}{4}$ ou le progrès de quarte est celui dont cette même neuvième doit être sauvée : la neuvième doit donc descendre d'un degré pour venir chercher dans la série harmonique l'unisson de ce deuxième progrès, et par conséquent l'octave du son fondamental (pl. XVIII, fig. 5).

En suivant la même méthode, on trouvera que l'onzième F doit descendre de même d'un degré sur l'unisson E de la série harmonique selon le rapport correspondant $\frac{4}{5}$; que la douzième ou quinte superflue G dièse doit redescendre sur le même G naturel selon le rapport $\frac{5}{6}$ : où l'on voit la raison, jusqu'ici tout à fait ignorée, pourquoi la basse doit monter pour préparer les dissonances, et pourquoi le dessus doit descendre pour les sauver On peut remarquer aussi que la septième, qui,

dans le *système* de M. Rameau, est la première et presque l'unique dissonance, est la dernière en rang dans celui de M. Tartini, tant il faut que ces deux auteurs soient opposés en toutes choses !

Si l'on a bien compris les générations et analogies des trois ordres ou systèmes, tous fondés sur le premier, donné par la nature, et tous représentés par les parties du cercle ou par leurs puissances, on trouvera : 1° que le *système* harmonique particulier, qui donne le mode majeur, est produit par la division sextuple en progression harmonique du diamètre ou de la corde entière, considérée comme l'unité; 2° que le *système* arithmétique, d'où résulte le mode mineur, est produit par la série arithmétique des complémens, prenant le moindre terme pour l'unité, et l'élevant de terme en terme jusqu'à la raison sextuple qui donne enfin le diamètre ou la corde entière; 3° que le *système* géométrique ou dissonant est aussi tiré du *système* harmonique particulier, en doublant la raison de chaque intervalle; d'où il suit que le *système* harmonique du mode majeur, le seul immédiatement donné par la nature, sert de principe et de fondement aux deux autres.

Par ce qui a été dit jusqu'ici, on voit que le *système* harmonique n'est point composé de parties qui se réunissent pour former un tout, mais qu'au contraire c'est de la division du tout ou de l'unité intégrale que se tirent les parties; que l'accord ne se forme point des sons, mais qu'il les donne; et qu'enfin partout où le système harmonique a lieu, l'harmonie ne dérive point de la mélodie, mais la mélodie de l'harmonie.

Les élémens de la mélodie diatonique sont contenus dans les degrés successifs de l'échelle ou octave commune du mode majeur commençant par C, de laquelle se tire aussi l'échelle du mode mineur commençant par A.

Cette échelle, n'étant pas exactement dans l'ordre des aliquotes, n'est pas non plus celle que donnent les divisions naturelles des cors, trompettes marines, et autres instrumens semblables, comme on peut le voir dans la figure 6 de la planche XVIII par la comparaison de ces deux échelles, comparaison qui montre en même temps la cause des tons faux donnés par ces instrumens; cependant l'échelle commune, pour n'être pas d'accord avec la série des aliquotes, n'en a pas moins une origine physique et naturelle qu'il faut développer.

La portion de la première série O (pl. XVIII, fig. 6), qui termine le *système* harmonique, est la sesquialtère ou quinte C G, c'est-à-dire l'octave harmoniquement divisée: or les deux termes qui correspondent à ceux-là dans la série P des complémens (pl. XXV, fig. 8) sont les notes G F; ces deux cordes sont moyennes, l'une harmonique, et l'autre arithmétique, entre la corde entière et sa moitié, ou entre le diamètre et le rayon; et ces deux moyennes G et F, se rapportant toutes deux à la même fondamentale, déterminent le ton et même le mode, puisque la proportion harmonique y domine et qu'elles paroissent avant la génération du mode mineur: n'ayant donc d'autre loi que celle qui est déterminée par la série harmonique dont elles dérivent, elles doivent en porter l'une et l'autre le caractère; savoir l'accord parfait majeur, composé de tierce majeure et de quinte.

Si donc on rapporte et range successivement selon l'ordre le plus rapproché les notes qui constituent ces trois accords, on aura très-exactement, tant en notes musicales qu'en rapports numériques, l'octave ou échelle diatonique ordinaire rigoureusement établie.

En notes, la chose est évidente par la seule opération.

En rapports numériques, cela se prouve presque aussi facilement : car, supposant 360 pour la longueur de la corde entière, ces trois notes C, G, F seront comme 180, 240, 270; leurs accords seront comme dans la figure 3 (pl. XVIII); l'échelle entière qui s'en déduit sera dans les rapports marqués même planche (fig. 7), où l'on voit que tous les intervalles sont justes, excepté l'accord parfait D F A, dans lequel la quinte D A est foible d'un comma, de même que la tierce mineure D F, à cause du ton mineur D E; mais dans tout *système* ce défaut ou l'équivalent est inévitable.

Quant aux autres altérations que la nécessité d'employer les mêmes touches en divers tons introduits dans notre échelle, voyez *Tempérament*.

L'échelle une fois établie, le principal usage des trois notes C, G, F, dont elle est tirée, est la formation des cadences qui, donnant un progrès de notes fondamentales de l'une à l'autre, sont la base de toute la modulation : G étant moyen harmonique et F moyen arithmétique entre les deux termes de l'octave, le passage du moyen à l'extrême forme une cadence qui tire son nom du moyen qui la produit : G C est donc une cadence harmonique, F C une cadence arithmétique; et l'on appelle cadence mixte celle qui, du moyen arithmétique passant au moyen harmonique, se compose des deux avant de se résoudre sur l'extrême (pl. XVIII, fig. 8).

De ces trois cadences, l'harmonique est la principale et la première en ordre : son effet est d'une harmonie mâle, forte, et terminant un sens absolu : l'arithmétique est faible, douce, et laisse encore quelque chose à désirer; la cadence mixte suspend le sens et produit à peu près l'effet du point interrogatif et admiratif.

De la succession naturelle de ces trois cadences, telle qu'on la voit (pl. XIX, fig. 3), résulte exactement la basse fondamentale de l'échelle, et de leurs divers entrelacemens se tire la manière de traiter un ton quelconque, et d'y moduler une suite de chants; car chaque note de la cadence est supposée porter l'accord parfait, comme il a été dit ci-devant.

A l'égard de ce qu'on appelle la *règle de l'octave* (voy. ce mot), il est évident que, quand même on admettroit l'harmonie qu'elle indique pour pure et régulière, comme on ne la trouve qu'à force d'art et de déductions, elle ne peut jamais être proposée en qualité de principe et de loi générale.

Les compositeurs du xv$^{e}$ siècle, excellens harmonistes, pour la plupart, employoient toute l'échelle comme basse fondamentale d'autant d'accords parfaits qu'elle avoit de notes, excepté la septième, à cause de la quinte fausse; et cette harmonie bien conduite eût fait un fort grand effet, si l'accord sur la médiante n'eût été rendu trop dur par

ses deux fausses relations avec l'accord qui le précède et avec celui qui le suit. Pour rendre cette suite d'accords parfaits aussi pure et douce qu'il est possible, il faut la réduire à cette autre basse fondamentale (fig. 4) qui fournit avec la précédente une nouvelle source de variétés.

Comme on trouve dans cette formule deux accords parfaits en tierce mineure, savoir D et A, il est bon de chercher l'analogie que doivent avoir entre eux les tons majeurs et mineurs dans une modulation régulière.

Considérons (pl. XXV, fig. 8) la note *e b* de l'exemple P unie aux deux notes correspondantes des exemples O et Q : prise pour fondamentale, elle se trouve ainsi base ou fondement d'un accord en tierce majeure; mais, prise pour moyen arithmétique entre la corde entière et sa quinte, comme dans l'exemple X (fig. 9), elle se trouve alors médiante ou seconde base du mode mineur. Ainsi cette même note, considérée sous deux rapports différens, et tous deux déduits du *système*, donne deux harmonies; d'où il suit que l'échelle du mode majeur est d'une tierce mineure au-dessus de l'échelle analogue du mode mineur : ainsi le mode mineur analogue à l'échelle d'*ut* est celui de *la*, et le mode mineur analogue à celui de *fa* est celui de *ré:* or *la* et *ré* donnent exactement, dans la basse fondamentale de l'échelle diatonique, les deux accords mineurs analogues aux deux tons d'*ut* et de *fa* déterminés par les deux cadences harmoniques d'*ut* à *fa* et de *sol* à *ut;* la basse fondamentale où l'on fait entrer ces deux accords est donc aussi régulière et plus variée que la précédente, qui ne renferme que l'harmonie du mode majeur.

A l'égard des deux dernières dissonances N et R de l'exemple Q, comme elles sortent du genre diatonique, nous n'en parlerons que ci-après.

L'origine de la mesure, des périodes, des phrases, et de tout rhythme musical, se trouve aussi dans la génération des cadences, dans leur suite naturelle, et dans leurs diverses combinaisons. Premièrement, le moyen étant homogène à son extrême, les deux membres d'une cadence doivent, dans leur première simplicité, être de même nature et de valeurs égales; par conséquent les huit notes qui forment les quatre cadences, basse fondamentale de l'échelle, sont égales entre elles; et formant aussi quatre mesures égales, une pour chaque cadence, le tout donne un sens complet et une période harmonique : de plus, comme tout le *système* harmonique est fondé sur la raison double et sur la sesquialtère, qui, à cause de l'octave, se confond avec la raison triple, de même toute mesure bonne et sensible se résout en celle à deux temps ou en celle à trois : tout ce qui est au delà, souvent tenté et toujours sans succès, ne pouvant produire aucun bon effet.

Des divers fondemens d'harmonie donnés par les trois sortes de cadences, et des diverses manières de les entrelacer, naît la variété des sens, des phrases, et de toute la mélodie, dont l'habile musicien exprime toute celle des phrases du discours, et ponctue les sons aussi correctement que le grammairien les paroles. De la mesure donnée par

les cadences résulte aussi l'exacte expression de la prosodie et du rhythme; car comme la syllabe brève s'appuie sur la longue, de même la note qui prépare la cadence en levant s'appuie et pause sur la note qui la résout en frappant : ce qui divise les temps en forts et en foibles, comme les syllabes en longues et en brèves; cela montre comment on peut, même en observant les quantités, renverser la prosodie, et tout mesurer à contre-temps, lorsqu'on frappe les syllabes brèves et qu'on lève les longues, quoiqu'on croie observer leurs durées relatives et leurs valeurs musicales.

L'usage des notes dissonantes par degrés conjoints dans les temps foibles de la mesure se déduit aussi des principes établis ci-dessus : car, supposons l'échelle diatonique et mesurée, marquée figure 5, planche XIX, il est évident que la note soutenue ou rabattue dans la basse X, au lieu des notes de la basse Z, n'est ainsi tolérée que parce que, revenant toujours dans les temps forts, elle échappe aisément à notre attention dans les temps foibles, et que les cadences dont elle tient lieu n'en sont pas moins supposées; ce qui ne pourroit être si les notes dissonantes changeoient de lieu et se frappoient sur les temps forts.

Voyons maintenant quels sons peuvent être ajoutés ou substitués à ceux de l'échelle diatonique pour la formation des genres chromatique et enharmonique.

En insérant dans leur ordre naturel les sons donnés par la série des dissonances, on aura premièrement la note *sol* dièse N (pl. XXV, fig. 8), qui donne le genre chromatique et le passage régulier du ton majeur d'*ut* à son mineur correspondant *la*. (Voy. pl. XX, fig. 1.).

Puis on a la note R ou *si* bémol, laquelle, avec celle dont je viens de parler, donne le genre enharmonique (fig. 2.)

Quoique, eu égard au diatonique, tout le *système* harmonique soit, comme on a vu, renfermé dans la raison sextuple, cependant les divisions ne sont pas tellement bornées à cette étendue qu'entre la dix-neuvième ou triple quinte $\frac{1}{6}$, et la vingt-deuxième ou quadruple octave $\frac{1}{8}$, on ne puisse encore insérer une moyenne harmonique $\frac{1}{7}$, prise dans l'ordre des aliquotes, donnée d'ailleurs par la nature dans les cors de chasse et trompettes marines, et d'une intonation très-facile sur le violon.

Ce terme $\frac{1}{7}$ qui divise harmoniquement l'intervalle de la quarte *sol ut* ou $\frac{6}{8}$, ne forme pas avec le *sol* une tierce mineure juste, dont le rapport seroit $\frac{5}{6}$, mais un intervalle un peu moindre, dont le rapport est $\frac{6}{7}$; de sorte qu'on ne sauroit exactement l'exprimer en note, car le *la* dièse est déjà trop fort; nous le représenterons par la note *si* précédée du signe |ↄ, un peu différent du bémol ordinaire.

L'échelle augmentée, ou, comme disoient les Grecs, le genre épaissi de ces trois nouveaux sons placés dans leur rang, sera donc comme l'exemple 6 (pl. XIX); le tout pour le même ton, ou du moins pour les tons naturellement analogues.

De ces trois sons ajoutés, dont, comme le fait voir M. Tartini, le premier constitue le genre chromatique, et le troisième l'enharmoni-

que, le *sol* dièse et le *si* bémol sont dans l'ordre des dissonances: mais le *si* |ↄ ne laisse pas d'être consonnant, quoiqu'il n'appartienne pas au genre diatonique, étant hors de la progression sextuple qui renferme et détermine ce genre: car, puisqu'il est immédiatement donné par la série harmonique des aliquotes, puisqu'il est moyen harmonique entre la quinte et l'octave du son fondamental, il s'ensuit qu'il est consonnant comme eux, et n'a besoin d'être ni préparé ni sauvé: c'est aussi ce que l'oreille confirme parfaitement dans l'emploi régulier de cette espèce de septième.

A l'aide de ce nouveau son, la basse de l'échelle diatonique retourne exactement sur elle-même, en descendant, selon la nature du cercle qui la représente; et la quatorzième ou septième redoublée se trouve alors sauvée régulièrement par cette note sur la basse tonique ou fondamentale, comme toutes les autres dissonances.

Voulez-vous, des principes ci-devant posés, déduire les règles de la modulation, prenez les trois tons majeurs relatifs, *ut*, *sol*, *fa*, et les trois tons mineurs analogues, *la*, *mi*, *ré;* vous aurez six toniques, et ce sont les seules sur lesquelles on puisse moduler en sortant du ton principal; modulations qu'on entrelace à son choix selon le caractère du chant et l'expression des paroles: non cependant qu'entre ces modulations il n'y en ait de préférables à d'autres; même ces préférences, trouvées d'abord par le sentiment, ont aussi leurs raisons dans les principes, et leurs exceptions, soit dans les impressions diverses que veut faire le compositeur, soit dans la liaison plus ou moins grande qu'il veut donner à ses phrases. Par exemple, la plus naturelle et la plus agréable de toutes les modulations en mode majeur est celle qui passe de la tonique *ut* au ton de la dominante *sol;* parce que le mode majeur étant fondé sur des divisions harmoniques, et la dominante divisant l'octave harmoniquement, le passage du premier terme au moyen est le plus naturel; au contraire, dans le mode mineur *la*, fondé sur la proportion arithmétique, le passage au ton de la quatrième note *ré*, qui divise l'octave arithmétiquement, est beaucoup plus naturel que le passage au ton *mi* de la dominante, qui divise harmoniquement la même octave; et, si l'on y regarde attentivement, on trouvera que les modulations plus ou moins agréables dépendent toutes des plus grands ou moindres rapports établis dans ce *système*.

Examinons maintenant les accords ou intervalles particuliers au mode mineur, qui se déduisent des sons ajoutés à l'échelle (pl. XXV, fig. 5.)

L'analogie entre les deux modes donne les trois accords marqués figure 4 de la planche XX, dont tous les sons ont été trouvés consonnans dans l'établissement du mode majeur. Il n'y a que le son ajouté *g* ⋇ dont la consonnance puisse être disputée.

Il faut remarquer d'abord que cet accord ne se résout point en l'accord dissonant de septième diminuée qui auroit *sol* dièse pour base, parce que, outre la septième diminuée *sol* dièse et *fa* naturel, il s'y trouve encore une tierce diminuée *sol* dièse et *si* bémol, qui rompt toute proportion; ce que l'expérience confirme par l'insurmontable rudesse de cet accord; au contraire, outre que cet arrangement de sixte

superflue plaît à l'oreille et se résout très-harmonieusement, M. Tartini prétend que l'intervalle est réellement bon, régulier, et même consonnant : 1° parce que cette sixte est à très-peu près quatrième harmonique aux trois notes B*b*, *d*, *f*, représentées par les fractions $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, dont $\frac{1}{7}$ est la quatrième proportionnelle harmonique exacte; 2° parce que cette même sixte est à très-peu près moyenne harmonique de la quarte *fa*, *si* bémol, formée par la quinte du son fondamental et par son octave; que si l'on emploie en cette occasion la note marquée *sol* dièse plutôt que la note marquée *la* bémol, qui semble être le vrai moyen harmonique, c'est non-seulement que cette division nous rejetteroit fort loin du mode, mais encore que cette même note *la* bémol n'est moyenne harmonique qu'en apparence, attendu que la quarte *fa*, *si* bémol, est altérée et trop foible d'un comma : de sorte que *sol* dièse, qui a un moindre rapport à *fa*, approche plus du vrai moyen harmonique que *la* bémol, qui a un plus grand rapport au même *fa*.

Au reste, on doit observer que tous les sons de cet accord qui se réunissent ainsi en une harmonie régulière et simultanée, sont exactement les quatre mêmes sons fournis ci-devant dans la série dissonante Q par les complémens des divisions de la sextuple harmonique; ce qui forme, en quelque manière, le cercle harmonieux, et confirme la liaison de toutes les parties du *système*.

A l'aide de cette sixte et de tous les autres sons que la proportion harmonique et l'analogie fournissent dans le mode mineur, on a un moyen facile de prolonger et varier assez longtemps l'harmonie sans sortir du mode, ni même employer aucune véritable dissonance, comme on peut le voir dans l'exemple de contre-point donné par M. Tartini, et dans lequel il prétend n'avoir employé aucune dissonance, si ce n'est la quarte-et-quinte finale.

Cette même sixte superflue a encore des usages plus importans et plus fins dans les modulations détournées par des passages enharmoniques, en ce qu'elle peut se prendre indifféremment dans la pratique pour la septième bémolisée par le signe ♭, de laquelle cette sixte diésée diffère très-peu dans le calcul et point du tout sur le clavier : alors cette septième ou cette sixte, toujours consonnante, mais marquée tantôt par dièse et tantôt par bémol, selon le ton d'où l'on sort et celui où l'on entre, produit dans l'harmonie d'apparentes et subites métamorphoses, dont, quoique régulières dans ce *système*, le compositeur auroit bien de la peine à rendre raison dans tout autre, comme on peut le voir dans les exemples 3, 4, 5 de la planche XXII, surtout dans celui marqué +, où le *fa*, pris pour naturel, et formant une septième apparente qu'on ne sauve point, n'est au fond qu'une sixte superflue formée par un *mi* dièse sur le *sol* de la basse; ce qui rentre dans la rigueur des règles. Mais il est superflu de s'étendre sur ces finesses de l'art, qui n'échappent pas aux grands harmonistes, et dont les autres ne feroient qu'abuser en les employant mal à propos. Il suffit d'avoir montré que tout se tient par quelque côté, et que le vrai *système* de la nature mène aux plus cachés détours de l'art.

## T

T. Cette lettre s'écrit quelquefois dans les partitions pour désigner la partie de la taille, lorsque cette taille prend la place de la basse et qu'elle est écrite sur la même portée, la basse gardant le tacet.

Quelquefois, dans les parties de symphonie, le T signifie *tous* ou *tutti*, et est opposé à la lettre S, ou au mot *seul* ou *solo*, qui alors doit nécessairement avoir été écrit auparavant dans la même partie.

TA. L'une des quatre syllabes avec lesquelles les Grecs solfioient la musique. (Voy. *Solfier*.)

TABLATURE. Ce mot signifioit autrefois la totalité des signes de la musique; de sorte que qui connoissoit bien la note et pouvoit chanter à livre ouvert étoit dit savoir la *tablature*.

Aujourd'hui le mot *tablature* se restreint à une certaine manière de noter par lettres, qu'on emploie pour les instrumens à cordes, qui se touchent avec les doigts, tels que le luth, la guitare, le cistre, et autrefois le téorbe et la viole.

Pour noter en *tablature* on tire autant de lignes parallèles que l'instrument a de cordes; on écrit ensuite sur ces lignes des lettres de l'alphabet qui indiquent les diverses positions des doigts sur la corde, de semi-ton en semi-ton; la lettre *a* indique la corde à vide, *b* indique la première position, *c* la seconde, *d* la troisième, etc.

A l'égard des valeurs des notes, on les marque par des notes ordinaires de valeurs semblables, toutes placées sur une même ligne, parce que ces notes ne servent qu'à marquer la valeur et non le degré; quand les valeurs sont toujours semblables, c'est-à-dire que la manière de scander les notes est la même dans toutes les mesures, on se contente de la marquer dans la première, et l'on suit.

Voilà tout le mystère de la *tablature*, lequel achèvera de s'éclaircir par l'inspection de la figure 6 (pl. XXII), où j'ai noté le premier couplet des *Folies d'Espagne* en *tablature* pour la guitare.

Comme les instrumens pour lesquels on employoit la *tablature* sont la plupart hors d'usage, et que, pour ceux dont on joue encore, on a trouvé la note ordinaire plus commode, la *tablature* est presque entièrement abandonnée, ou ne sert qu'aux premières leçons des écoliers.

TABLEAU. Ce mot s'emploie souvent en musique pour désigner la réunion de plusieurs objets formant un tout peint par la musique imitative : « Le *tableau* de cet air est bien dessiné; ce chœur fait *tableau;* cet opéra est plein de *tableaux* admirables. »

TACET. Mot latin qu'on emploie dans la musique pour indiquer le silence d'une partie. Quand, dans le cours d'un morceau de musique, on veut marquer un silence d'un certain temps, on l'écrit avec des *bâtons* ou des *pauses* (voy. ces mots); mais quand quelque partie doit garder le silence durant un morceau entier, on exprime cela par le mot *tacet* écrit dans cette partie au-dessous du nom de l'air ou des premières notes du chant.

TAILLE, anciennement TÉNOR. La seconde des quatre parties de la musique, en comptant du grave à l'aigu. C'est la partie qui convient

le mieux à la voix d'homme la plus commune ; ce qui fait qu'on l'appelle aussi *voix humaine* par excellence.

La *taille* se divise quelquefois en deux autres parties : l'une plus élevée, qu'on appelle *première* ou *haute taille;* l'autre plus basse, qu'on appelle *seconde* ou *basse taille;* cette dernière est en quelque manière une partie mitoyenne ou commune entre la *taille* et la basse, et s'appelle aussi, à cause de cela, *concordant*. (Voy. *Parties*.)

On n'emploie presque aucun rolle de *taille* dans les opéras françois ; au contraire, les Italiens préfèrent dans les leurs le *ténor* à la basse, comme une voix plus flexible, aussi sonore, et beaucoup moins dure

TAMBOURIN. Sorte de danse fort à la mode aujourd'hui sur les théâtres françois. L'air en est très-gai et se bat à deux temps vifs. Il doit être sautillant et bien cadencé, à l'imitation du flûtet des Provençaux ; et la basse doit refrapper la même note, à l'imitation du *tambourin* ou *galoubet*, dont celui qui joue du flûtet s'accompagne ordinairement.

TASTO SOLO. Ces deux mots italiens, écrits dans une basse continue, et d'ordinaire sous quelque point d'orgue, marquent que l'accompagnateur ne doit faire aucun accord de la main droite, mais seulement frapper de la gauche la note marquée, et tout au plus son octave, sans y rien ajouter, attendu qu'il lui seroit presque impossible de deviner et suivre la tournure d'harmonie ou les notes de goût que le compositeur fait passer sur la basse pendant ce temps-là.

TÉ. L'une des quatre syllabes par lesquelles les Grecs solfioient la musique. (Voy. *Solfier*.)

TEMPÉRAMENT. Opération par laquelle, au moyen d'une légère altération dans les intervalles, faisant évanouir la différence des deux sons voisins, on les confond en un, qui, sans choquer l'oreille, forme les intervalles respectifs de l'un et de l'autre. Par cette opération l'on simplifie l'échelle en diminuant le nombre des sons nécessaires. Sans le *tempérament*, au lieu de douze sons seulement que contient l'octave, il en faudrait plus de soixante pour moduler dans tous les tons.

Sur l'orgue, sur le clavecin, sur tout autre instrument à clavier, il n'y a, et il ne peut guère y avoir d'intervalle parfaitement d'accord que la seule octave. La raison en est que trois tierces majeures ou quatre tierces mineures devant faire une octave juste, celles-ci la passent, et les autres n'y arrivent pas ; car $\frac{5}{4} \times \frac{5}{4} \times \frac{5}{4} = \frac{125}{64} < \frac{128}{64} = \frac{2}{1}$; et $\frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} = \frac{1296}{625} > \frac{1250}{625} = \frac{2}{1}$ : ainsi l'on est contraint de renforcer les tierces majeures et d'affoiblir les mineures pour que les octaves et tous les autres intervalles se correspondent exactement, et que les mêmes touches puissent être employées sous leurs divers rapports. Dans un moment je dirai comment cela se fait.

Cette nécessité ne se fit pas sentir tout d'un coup ; on ne la reconnut qu'en perfectionnant le système musical. Pythagore, qui trouva le premier les rapports des intervalles harmoniques, prétendoit que ces rapports fussent observés dans toute la rigueur mathématique, sans rien accorder à la tolérance de l'oreille. Cette sévérité pouvoit être bonne pour son temps, où toute l'étendue du système se bornait encore à un si petit nombre de cordes ; mais comme la plupart des instru-

mens des anciens étoient composés de cordes qui se touchoient à vide, et qu'il leur falloit par conséquent une corde pour chaque son, à mesure que le système s'étendit, ils s'aperçurent que la règle de Pythagore, en trop multipliant les cordes, empêchoit d'en tirer les usages convenables.

Aristoxène, disciple d'Aristote, voyant combien l'exactitude des calculs nuisoit aux progrès de la musique et à la facilité de l'exécution, prit tout d'un coup l'autre extrémité; abandonnant presque entièrement le calcul, il s'en remit au seul jugement de l'oreille, et rejeta comme inutile tout ce que Pythagore avoit établi.

Cela forma dans la musique deux sectes qui ont longtemps divisé les Grecs, l'une, des aristoxéniens, qui étoient les musiciens de pratique; l'autre, des pythagoriciens, qui étoient les philosophes. (Voy. *Aristoxéniens* et *Pythagoriciens*.)

Dans la suite, Ptolomée et Didyme, trouvant avec raison que Pythagore et Aristoxène avaient donné dans deux excès également vicieux, et consultant à la fois les sens et la raison, travaillèrent chacun de leur côté à la réforme de l'ancien système diatonique : mais comme ils ne s'éloignèrent pas des principes établis pour la division du tétracorde, et que reconnoissant enfin la différence du ton majeur au ton mineur, ils n'osèrent toucher à celui-ci pour le partager comme l'autre par une corde chromatique en deux parties réputées égales, le système demeura encore longtemps dans un état d'imperfection qui ne permettoit pas d'apercevoir le vrai principe du *tempérament*.

Enfin vint Gui d'Arezzo, qui refondit en quelque manière la musique, et inventa, dit-on, le clavecin. Or il est certain que cet instrument n'a pu exister, non plus que l'orgue, que l'on n'ait en même temps trouvé le *tempérament*, sans lequel il est impossible de les accorder : et il est impossible au moins que la première invention ait de beaucoup précédé la seconde : c'est à peu près tout ce que nous en savons.

Mais, quoique la nécessité du *tempérament* soit connue depuis longtemps, il n'en est pas de même de la meilleure règle à suivre pour le déterminer. Le siècle dernier, qui fut le siècle des découvertes en tout genre, est le premier qui nous ait donné des lumières bien nettes sur ce chapitre. Le P. Mersenne et M. Loulié ont fait des calculs; M. Sauveur a trouvé des divisions qui fournissent tous les *tempéramens* possibles; enfin M. Rameau, après tous les autres, a cru développer le premier la véritable théorie du *tempérament*, et a même prétendu sur cette théorie établir comme neuve une pratique très-ancienne, dont je parlerai dans un moment. J'ai dit qu'il s'agissoit, pour tempérer les sons du clavier, de renforcer les tierces majeures, d'affoiblir les mineures, et de distribuer ces altérations de manière à les rendre le moins sensible qu'il étoit possible : il faut pour cela répartir sur l'accord de l'instrument, et cet accord se fait ordinairement par quintes; c'est donc par son effet sur les quintes que nous avons à considérer le *tempérament*.

Si l'on accorde bien juste quatre quintes de suite, comme *ut sol ré*

*la mi*, on trouvera que cette quatrième quinte *mi* fera avec l'*ut*, d'où l'on est parti, une tierce majeure discordante, et de beaucoup trop forte; et en effet ce *mi*, produit comme quinte de *la*, n'est pas le même son qui doit faire la tierce majeure d'*ut*. En voici la preuve.

Le rapport de la quinte est $\frac{2}{3}$ ou $\frac{1}{3}$, à cause des octaves 1 et 2 prises l'une pour l'autre indifféremment : ainsi la succession des quintes, formant une progression triple, donnera *ut* 1, *sol* 3, *ré* 9, *la* 27, et *mi* 81.

Considérons à présent ce *mi* comme tierce majeure d'*ut*; son rapport est $\frac{4}{5}$ ou $\frac{1}{5}$, 4 n'étant que la double octave de 1 : si d'octave en octave nous rapprochons ce *mi* du précédent, nous trouverons *mi* 5, *mi* 10, *mi* 20, *mi* 40, et *mi* 80; ainsi la quinte de *la* étant *mi* 81, et la tierce majeure d'*ut* étant *mi* 80, ces deux *mi* ne sont pas le même, et leur rapport est $\frac{80}{81}$, qui fait précisément le comma majeur.

Que si nous poursuivons la progression des quintes jusqu'à la douzième puissance, qui arrive au *si* dièse, nous trouverons que ce *si* excède l'*ut* dont il devroit faire l'unisson, et qu'il est avec lui dans le rapport de 531441 à 524288, rapport qui donne le comma de Pythagore : de sorte que par le calcul précédent le *si* dièse devroit excéder l'*ut* de trois comma majeurs; et par celui-ci il l'excède seulement du comma de Pythagore.

Mais il faut que le même son *mi* qui fait la quinte de *la* serve encore à faire la tierce majeure d'*ut*; il faut que le même *si* dièse, qui forme la douzième quinte de ce même *ut*, en fasse aussi l'octave; et il faut enfin que ces différens accords concourent à constituer le système général sans multiplier les cordes. Voilà ce qui s'exécute au moyen du *tempérament*.

Pour cela, 1° on commence par l'*ut* du milieu du clavier, et l'on affoiblit les quatre premières quintes en montant jusqu'à ce que la quatrième *mi* fasse la tierce majeure bien juste avec le premier son *ut*; ce qu'on appelle la première preuve; 2° en continuant d'accorder par quintes, dès qu'on est arrivé sur les dièses, on renforce un peu les quintes, quoique les tierces en souffrent; et, quand on est arrivé au *sol* dièse, on s'arrête : ce *sol* dièse doit faire avec le *mi* une tierce majeure juste ou du moins souffrable; c'est la seconde preuve; 3° on reprend l'*ut* et l'on accorde les quintes au grave; savoir, *fa*, *si* bémol, etc., foibles d'abord; puis les renforçant par degrés, c'est-à-dire affoiblissant les sons jusqu'à ce qu'on soit parvenu au *ré* bémol, lequel, pris comme *ut* dièse, doit se trouver d'accord et faire quinte avec le *sol* dièse, auquel on s'étoit ci-devant arrêté; c'est la troisième preuve. Les dernières quintes se trouveront un peu fortes, de même que les tierces majeures; c'est ce qui rend les tons majeurs de *si* bémol et de *mi* bémol sombres et même un peu durs; mais cette dureté sera supportable si la partition est bien faite; et d'ailleurs ces tierces, par leur situation, sont moins employées que les premières, et ne doivent l'être que par choix.

Les organistes et les facteurs regardent ce *tempérament* comme le plus parfait que l'on puisse employer; en effet les tons naturels jouis-

sent par cette méthode de toute la pureté de l'harmonie, et les tons transposés, qui forment des modulations moins fréquentes, offrent de grandes ressources au musicien, quand il a besoin d'expressions plus marquées : car il est bon d'observer, dit M. Rameau, que nous recevons des impressions différentes des intervalles à proportion de leurs différentes altérations : par exemple, la tierce majeure, qui nous excite naturellement à la joie, nous imprime jusqu'à des idées de fureur, quand elle est trop forte, et la tierce mineure, qui nous porte à la tendresse et à la douceur, nous attriste, lorsqu'elle est trop foible.

Les habiles musiciens, continue le même auteur, savent profiter à propos de ces différens effets des intervalles, et font valoir par l'expression qu'ils en tirent l'altération qu'on y pourroit condamner.

Mais, dans sa *Génération harmonique*, le même M. Rameau tient un tout autre langage. Il se reproche sa condescendance pour l'usage actuel ; et, détruisant tout ce qu'il avoit établi auparavant, il donne une formule d'onze moyennes proportionnelles entre les deux termes de l'octave, sur laquelle formule il veut qu'on règle toute la succession du système chromatique ; de sorte que, ce système résultant de douze semi-tons parfaitement égaux, c'est une nécessité que tous les intervalles semblables qui en seront formés soient aussi parfaitement égaux entre eux.

Pour la pratique, prenez, dit-il, telle touche du clavecin qu'il vous plaira, accordez-en d'abord la quinte juste, puis diminuez-la si peu que rien ; procédez ainsi d'une quinte à l'autre, toujours en montant, c'est-à-dire du grave à l'aigu, jusqu'à la dernière dont le son aigu aura été le grave de la première ; vous pouvez être certain que le clavecin sera bien d'accord.

Cette méthode, que nous propose aujourd'hui M. Rameau, avoit déjà été proposée et abandonnée par le fameux Couperin : on la trouve aussi tout au long dans le P. Mersenne, qui en fait auteur un nommé Gallé, et qui a même pris la peine de calculer les onze moyennes proportionnelles dont M. Rameau nous donne la formule algébrique.

Malgré l'air scientifique de cette formule, il ne paroît pas que la pratique qui en résulte ait été jusqu'ici goûtée des musiciens ni des facteurs : les premiers ne peuvent se résoudre à se priver de l'énergique variété qu'ils trouvent dans les diverses affections des sons qu'occasionne le *tempérament* établi. M. Rameau leur dit en vain qu'ils se trompent, que la variété se trouve dans l'entrelacement des modes ou dans les divers degrés des toniques, et nullement dans l'altération des intervalles ; le musicien répond que l'un n'exclut pas l'autre, qu'il ne se tient pas convaincu par une assertion, et que les diverses affections des tons ne sont nullement proportionnelles aux différens degrés de leurs finales : car, disent-ils, quoiqu'il n'y ait qu'un semi-ton de distance entre la finale *ré* et celle de *mi* bémol, comme entre la finale de *la* et celle de *si* bémol, cependant la même musique nous affectera très-différemment en A *la mi ré* qu'en B *fa*, et en D *sol ré* qu'en E *la fa*; et l'oreille attentive du musicien ne s'y trompera jamais, quand même le ton général seroit haussé ou baissé d'un semi-

ton et plus : preuve évidente que la variété vient d'ailleurs que de la simple différente élévation de la tonique.

A l'égard des facteurs, ils trouvent qu'un clavecin accordé de cette manière n'est point aussi bien d'accord que l'assure M. Rameau : les tierces majeures leur paroissent dures et choquantes; et quand on leur dit qu'ils n'ont qu'à se faire à l'altération des tierces comme ils s'étoient faits ci-devant à celle des quintes, ils répliquent qu'ils ne conçoivent pas comment l'orgue pourra se faire à supprimer les battemens qu'on y entend par cette manière de l'accorder, ou comment l'oreille cessera d'en être offensée : puisque par la nature des consonnances la quinte peut être plus altérée que la tierce sans choquer l'oreille et sans faire des battemens, n'est-il pas convenable de jeter l'altération du côté où elle est le moins choquante, et de laisser plus justes, par préférence, les intervalles qu'on ne peut altérer sans les rendre discordans?

Le P. Mersenne assuroit qu'on disoit de son temps que les premiers qui pratiquèrent sur le clavier les semi-tons qu'ils appellent *feintes*, accordèrent d'abord toutes les quintes à peu près selon l'accord égal proposé par M. Rameau; mais que leur oreille ne pouvant souffrir la discordance des tierces majeures nécessairement trop fortes, ils tempérèrent l'accord en affoiblissant les premières quintes pour baisser les tierces majeures. Il paroît donc que s'accoutumer à cette manière d'accord n'est pas pour une oreille exercée et sensible une habitude aisée à prendre.

Au reste, je ne puis m'empêcher de rappeler ici ce que j'ai dit au mot *Consonnance* sur la raison du plaisir que les consonnances font à l'oreille, tirée de la simplicité des rapports. Le rapport d'une quinte tempérée selon la méthode de M. Rameau est celui-ci $\frac{\sqrt[4]{80}\ \overset{3}{+}\ \sqrt[4]{81}\ ;}{120}$ ce rapport cependant plaît à l'oreille; je demande si c'est par sa simplicité.

TEMPS. Mesure du son, quant à la durée.

Une succession de sons, quelque bien dirigée qu'elle puisse être dans sa marche, dans ses degrés du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, ne produit, pour ainsi dire, que des effets indéterminés : ce sont les durées relatives et proportionnelles de ces mêmes sons qui fixent le vrai caractère d'une musique, et lui donnent sa plus grande énergie. Le *temps* est l'âme du chant; les airs dont la mesure est lente nous attristent naturellement; mais un air gai, vif, et bien cadencé, nous excite à la joie, et à peine les pieds peuvent-ils se retenir de danser. Otez la mesure, détruisez la proportion des *temps*, les mêmes airs que cette proportion vous rendoit agréables, restés sans charme et sans force, deviendront incapables de plaire et d'intéresser. Le *temps*, au contraire, a sa force en lui-même; elle dépend de lui seul, et peut subsister sans la diversité des sons. Le tambour nous en offre un exemple, grossier toutefois et très-imparfait parce que le son ne s'y peut soutenir.

On considère le *temps* en musique, ou par rapport au mouvement

général d'un air, et, dans ce sens, on dit qu'il est lent ou vite (voy. *Mesure*, *Mouvement*); ou selon les parties aliquotes de chaque mesure, parties qui se marquent par des mouvemens de la main ou du pied, et qu'on appelle particulièrement des *temps;* ou enfin selon la valeur propre de chaque note. (Voy. *Valeur des notes*.)

J'ai suffisamment parlé au mot *Rhythme* des *temps* de la musique grecque; il me reste à parler ici des *temps* de la musique moderne.

Nos anciens musiciens ne reconnoissoient que deux espèces de mesures ou de *temps :* l'une à trois *temps*, qu'ils appeloient mesure parfaite; l'autre à deux qu'ils traitoient de mesure imparfaite; et ils appeloient *temps*, *modes* ou *prolations*, les signes qu'ils ajoutoient à la clef pour déterminer l'une ou l'autre de ces mesures : ces signes ne servoient pas à cet unique usage, comme ils font aujourd'hui, mais ils fixoient aussi la valeur relative des notes, comme on a déjà pu voir aux mots *Mode* et *Prolation*, par rapport à la maxime, à la longue, et à la semi-brève. A l'égard de la brève, la manière de la diviser étoit ce qu'ils appeloient plus précisément *temps*, et ce *temps* étoit parfait ou imparfait.

Quand le *temps* étoit parfait, la brève ou carrée valoit trois rondes ou semi-brèves; et ils indiquoient cela par un cercle entier, barré ou non barré, et quelquefois encore par ce chiffre composé $\frac{3}{1}$.

Quand le *temps* étoit imparfait, la brève ne valoit que deux rondes; et cela se marquoit par un demi-cercle ou C : quelquefois ils tournoient le C à rebours, et cela marquoit une diminution de moitié sur la valeur de chaque note. Nous indiquons aujourd'hui la même chose en barrant le C. Quelques-uns ont aussi appelé *temps mineur* cette mesure du C barré où les notes ne durent que la moitié de leur valeur ordinaire, et *temps majeur* celle du C plein ou de la mesure ordinaire à quatre *temps*.

Nous avons bien retenu la mesure triple des anciens de même que la double; mais, par la plus étrange bizarrerie, de leurs deux manières de diviser les notes, nous n'avons retenu que la sous-double, quoique nous n'ayons pas moins besoin de l'autre; de sorte que, pour diviser une mesure ou un *temps* en trois parties égales, les signes nous manquent, et à peine sait-on comment s'y prendre : il vous faut recourir au chiffre 3 et à d'autres expédiens qui montrent l'insuffisance des signes. (Voy. *Triple*.)

Nous avons ajouté aux anciennes musiques une combinaison de *temps*, qui est la mesure à quatre; mais, comme elle se peut toujours résoudre en deux mesures à deux, on peut dire que nous n'avons absolument que deux *temps* et trois *temps* pour parties aliquotes de toutes nos différentes mesures.

Il y a autant de différentes valeurs de *temps* qu'il y a de sortes de mesures et de modifications de mouvement; mais, quand une fois la mesure et le mouvement sont déterminés, toutes les mesures doivent être parfaitement égales, et tous les *temps* de chaque mesure parfaitement égaux entre eux : or, pour rendre sensible cette égalité, on

frappe chaque mesure et l'on marque chaque *temps* par un mouvement de la main ou du pied, et sur ces mouvemens on règle exactement les différentes valeurs des notes selon le caractère de la mesure. C'est une chose étonnante de voir avec quelle précision l'on vient à bout, à l'aide d'un peu d'habitude, de marquer et de suivre tous les *temps* avec une si parfaite égalité, qu'il n'y a point de pendule qui surpasse en justesse la main ou le pied d'un bon musicien, et qu'enfin le sentiment seul de cette égalité suffit pour le guider, et supplée à tout mouvement sensible; en sorte que dans un concert chacun suit la même mesure avec la dernière précision, sans qu'un autre la marque et sans la marquer soi-même.

Des divers *temps* d'une mesure, il y en a de plus sensibles, de plus marqués que d'autres, quoique de valeurs égales : le *temps* qui marque davantage qui s'appelle *temps fort;* celui qui marque moins s'appelle *temps foible :* c'est ce que M. Rameau, dans son *Traité d'harmonie*, appelle *temps bons* et *temps mauvais*. Les *temps* forts sont, le premier, dans la mesure à deux *temps;* le premier et le troisième, dans les mesures à trois et quatre : à l'égard du second *temps*, il est toujours foible dans toutes les mesures, et il en est de même du quatrième dans la mesure à quatre *temps*.

Si l'on subdivise chaque *temps* en deux autres parties égales qu'on peut encore appeler *temps* ou *demi-temps*, on aura derechef *temps fort* pour la première moitié, *temps foible* pour la seconde; et il n'y a point de partie d'un *temps* qu'on ne puisse subdiviser de la même manière. Toute note qui commence sur le *temps foible* et finit sur le *temps fort* est une note à *contre-temps;* et, parce qu'elle heurte et choque en quelque façon la mesure, on l'appelle *syncope*. (Voy. *Syncope*.)

Ces observations sont nécessaires pour apprendre à bien traiter les dissonances : car toute dissonance bien préparée doit l'être sur le *temps foible*, et frappée sur le *temps fort*, excepté cependant dans des suites de cadences évitées, où cette règle, quoique applicable à la première dissonance, ne l'est pas également aux autres. (Voy. *Dissonance*, *Préparer*.)

TENDREMENT. Cet adverbe écrit à la tête d'un air indique un mouvement lent et doux, des sons filés gracieusement et animés d'une expression tendre et touchante : les Italiens se servent du mot *amoroso* pour exprimer à peu près la même chose; mais le caractère de l'*amoroso* a plus d'accent, et respire je ne sais quoi de moins fade et de plus passionné.

TENEDIUS. Sorte de nome pour les flûtes dans l'ancienne musique des Grecs.

TENEUR, *s. f.* Terme de plain-chant qui marque dans la psalmodie la partie qui règne depuis la fin de l'intonation jusqu'à la médiation, et depuis la médiation jusqu'à la terminaison. Cette *teneur*, qu'on peut appeler la dominante de la psalmodie, est presque toujours sur le même ton.

TÉNOR. (Voy. *Taille*.) Dans les commencemens du contre-point on donnoit le nom de *ténor* à la partie la plus basse

TENUE, *s. f.* Son soutenu par une partie durant deux ou plusieurs mesures, tandis que d'autres parties travaillent. (Voy. *Mesure*, *Travailler*.) Il arrive quelquefois, mais rarement que toutes les parties font des *tenues* à la fois; et alors il ne faut pas que la *tenue* soit si longue que le sentiment de la mesure s'y laisse oublier.

TÊTE. La *tête* ou le corps d'une note est cette partie qui en détermine la position, et à laquelle tient la queue quand elle en a une. (Voy. *Queue*.)

Avant l'invention de l'imprimerie, les notes n'avoient que des *têtes* noires; car, la plupart des notes étant carrées, il eût été trop long de les faire blanches en écrivant : dans l'impression l'on forma des *têtes* de notes blanches, c'est-à-dire vides dans le milieu : aujourd'hui les unes et les autres sont en usage; et, tout le reste égal, une *tête* blanche marque toujours une valeur double de celle d'une *tête* noire. (Voy. *Notes*, *Valeur des notes*.)

TÉTRACORDE, *s. m.* C'étoit, dans la musique ancienne, un ordre ou système particulier de sons dont les cordes extrêmes sonnoient la quarte : ce système s'appeloit *tétracorde*, parce que les sons qui le composoient étoient ordinairement au nombre de quatre; ce qui pourtant n'étoit pas toujours vrai.

Nicomaque, au rapport de Boëce, dit que la musique, dans sa première simplicité, n'avoit que quatre sons, ou cordes, dont les deux extrêmes sonnoient le diapason entre elles, tandis que les deux moyennes, distantes d'un ton l'une de l'autre, sonnoient chacune la quarte avec l'extrême dont elle étoit le plus proche, et la quinte avec celle dont elle étoit le plus éloignée; il appelle cela le *tétracorde* de Mercure, du nom de celui qu'on en disoit l'inventeur.

Boëce dit encore qu'après l'addition de trois cordes faite par différens auteurs, Lychaon, Samien, en ajouta une huitième, qu'il plaça entre la trite et la paramèse, qui étoit auparavant la même corde; ce qui rendit l'octacorde complet et composé de deux *tétracordes* disjoints, de conjoints qu'ils étoient auparavant dans l'heptacorde.

J'ai consulté l'ouvrage de Nicomaque, et il me semble qu'il ne dit point cela; il dit au contraire que Pythagore ayant remarqué que, bien que le son moyen des deux *tétracordes* conjoints sonnât la consonnance de la quarte avec chacun des extrêmes, ces extrêmes comparés entre eux étoient toutefois dissonans, il inséra entre les deux *tétracordes* une huitième corde, qui, les divisant par un *ton* d'intervalle, substitua le diapason ou l'octave à la septième entre leurs extrêmes, et produisit encore une nouvelle consonnance entre chacune des deux cordes moyennes et l'extrême qui lui étoit opposée.

Sur la manière dont se fit cette addition, Nicomaque et Boëce sont tous deux également embrouillés; et, non contens de se contredire entre eux, chacun d'eux se contredit encore lui-même. (Voy. *Système*, *Trite*, *Paramèse*.)

Si l'on avoit égard à ce que disent Boëce et d'autres plus anciens écrivains, on ne pourroit donner de bornes fixes à l'étendue du *tétracorde;* mais soit que l'on compte ou que l'on pèse les voix, on trouvera

que la définition la plus exacte est celle du vieux Bacchius, et c'est aussi celle que j'ai préférée.

En effet, cet intervalle de quarte est essentiel au *tétracorde;* c'est pourquoi les sons extrêmes qui forment cet intervalle sont appelés *immuables* ou *fixes* par les anciens, au lieu qu'ils appellent *mobiles* ou *changeans* les sons moyens, parce qu'ils peuvent s'accorder de plusieurs manières.

Au contraire, le nombre de quatre cordes, d'où le *tétracorde* a pris son nom, lui est si peu essentiel, qu'on voit, dans l'ancienne musique, des *tétracordes* qui n'en avoient que trois : tels furent, durant un temps, les *tétracordes* enharmoniques; tel étoit, selon Meibomius, le second *tétracorde* du système ancien avant qu'on y eût inséré une nouvelle corde.

Quant au premier *tétracorde*, il étoit certainement complet avant Pythagore, ainsi qu'on le voit dans le pythagoricien Nicomaque; ce qui n'empêche pas M. Rameau d'affirmer que, selon le rapport unanime, Pythagore trouva le ton, le diton, le semi-ton, et que du tout il forma le *tétracorde* diatonique (notez que cela feroit un pentacorde) : au lieu de dire que Pythagore trouva seulement les raisons de ces intervalles, lesquels, selon un rapport plus unanime, étoient connus longtemps avant lui.

Les *tétracordes* ne restèrent pas longtemps bornés au nombre de deux; il s'en forma bientôt un troisième, puis un quatrième, nombre auquel le système des Grecs demeura fixé.

Tous ces *tétracordes* étoient conjoints, c'est-à-dire que la dernière corde du premier servoit toujours de première corde au second, et ainsi de suite, excepté un seul lieu à l'aigu ou au grave du troisième *tétracorde*, où il y avoit *disjonction*, laquelle (voy. ce mot) mettoit un ton d'intervalle entre la plus haute corde du *tétracorde* inférieur et la plus basse du *tétracorde* supérieur. (Voy. *Synaphe*, *Diazeuxis*.) Or, comme cette disjonction du troisième *tétracorde* se faisoit tantôt avec le second, tantôt avec le quatrième, cela fit approprier à ce troisième *tétracorde* un nom particulier pour chacun de ces deux cas : de sorte que, quoiqu'il n'y eût proprement que quatre *tétracordes*, il y avoit pourtant cinq dénominations. (Voy. pl. XIII.)

Voici les noms de ces *tétracordes :* le plus grave des quatre, et qui se trouvoit placé un ton au-dessus de la corde proslambanomène, s'appeloit le *tétracorde hypaton*, ou des principales; le second, en montant, lequel étoit toujours conjoint au premier, s'appeloit le *tétracorde méson*, ou des moyennes; le troisième, quand il étoit conjoint au second et séparé du quatrième, s'appeloit le *tétracorde synnéménon*, ou des conjointes; mais quand il étoit séparé du second et conjoint au quatrième, alors ce troisième *tétracorde* prenoit le nom de *diézeugménon*, ou des divisées; enfin le quatrième s'appeloit le *tétracorde hyperboléon*, ou des excellentes. L'Arétin ajouta à ce système un cinquième *tétracorde*, que Meibomius prétend qu'il ne fit que rétablir. Quoi qu'il en soit, les systèmes particuliers des *tétracordes* firent enfin place à celui de l'octave, qui les fournit tous.

Les deux cordes extrêmes de chacun de ces *tétracordes* étoient appelées *immuables*, parce que leur accord ne changeoit jamais; mais ils contenoient aussi chacun deux cordes moyennes, qui, bien qu'accordées semblablement dans tous les *tétracordes*, étoient pourtant sujettes, comme je l'ai dit, à être haussées ou baissées selon le genre, et même selon l'espèce du genre, ce qui se faisoit dans tous les *tétracordes* également; c'est pour cela que ces cordes étoient appelées *mobiles*.

Il y avoit six espèces principales d'accord, selon les aristoxéniens : savoir, deux pour le genre diatonique, trois pour le chromatique, et une seulement pour l'enharmonique. (Voy. ces mots.) Ptolomée réduit ces six espèces à cinq. (Voy. pl. XXIII, fig. 1.)

Ces diverses espèces, ramenées à la pratique la plus commune, n'en formoient que trois, une par genre.

I. L'accord diatonique ordinaire du *tétracorde* formoit trois intervalles, dont le premier étoit toujours d'un semi-ton, et les deux autres d'un ton chacun, de cette manière *mi*, *fa*, *sol*, *la*.

Pour le genre chromatique, il falloit baisser d'un semi-ton la troisième corde, et l'on avoit deux semi-tons consécutifs, puis une tierce mineure, *mi*, *fa*, *fa* dièse, *la*.

Enfin, pour le genre enharmonique, il falloit baisser les deux cordes du milieu jusqu'à ce qu'on eût deux quarts de ton consécutifs, puis une tierce majeure, *mi*, *mi* demi-dièse, *fa*, *la;* ce qui donnoit entre le *mi* dièse et le *fa* un véritable intervalle enharmonique.

Les cordes semblables, quoiqu'elles se solfiassent par les mêmes syllabes, ne portoient pas les mêmes noms dans tous les *tétracordes;* mais elles avoient dans les *tétracordes* graves des dénominations différentes de celles qu'elles avoient dans les *tétracordes* aigus. On trouvera toutes ces dénominations dans la planche XIII.

Les cordes homologues, considérées comme telles, portoient des noms génériques qui exprimoient le rapport de leur position dans leurs *tétracordes* respectifs : ainsi l'on donnoit le nom de *barypycni* aux premiers sons de l'intervalle serré, c'est-à-dire au son le plus grave de chaque *tétracorde;* de *mésopycni* aux seconds ou moyens; d'*oxypycni* aux troisièmes ou aigus; et d'*apycni* à ceux qui ne touchoient d'aucun côté aux intervalles serrés. (Voy. *Système*.)

Cette division du système des Grecs par *tétracordes* semblables, comme nous divisons le nôtre par octaves semblablement divisées, prouve, ce me semble, que ce système n'avoit été produit par aucun sentiment d'harmonie, mais qu'ils avoient tâché d'y rendre par des intervalles plus serrés les inflexions de voix que leur langue sonore et harmonieuse donnoit à leur récitation soutenue, et surtout à celle de leur poésie, qui d'abord fut un véritable chant; de sorte que la musique n'étoit alors que l'accent de la parole, et ne devint un art séparé qu'après un long trait de temps. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'ils bornoient leurs divisions primitives à quatre cordes, dont toutes les autres n'étoient que les répliques, et qu'ils ne regardoient tous les autres *tétracordes* que comme autant de répétitions du premier.

D'où je conclus qu'il n'y a pas plus d'analogie entre leur système et le nôtre qu'entre un *tétracorde* et une octave, et que la marche fondamentale à notre mode, que nous donnons pour base à leur système, ne s'y rapporte en aucune façon :

1° Parce qu'un *tétracorde* formoit pour eux un tout aussi complet que le forme pour nous une octave.

2° Parce qu'ils n'avoient que quatre syllabes pour solfier, au lieu que nous en avons sept.

3° Parce que leurs *tétracordes* étoient conjoints ou disjoints à volonté; ce qui marquoit leur entière indépendance respective.

4° Enfin, parce que les divisions y étoient exactement semblables, dans chaque genre, et se pratiquoient dans le même mode; ce qui ne pouvoit se faire dans nos idées par aucune modulation véritablement harmonique.

TÉTRADIAPASON. C'est le nom grec de la quadruple octave, qu'on appelle aussi vingt-neuvième. Les Grecs ne connoissoient que le nom de cet intervalle; car leur système de musique n'y arrivoit pas. (Voy. *Système*.)

TÉTRATONON. C'est le nom grec d'un intervalle de quatre *tons*, qu'on appelle aujourd'hui *quinte superflue*. (Voy. *Quinte*.)

TEXTE. C'est le poëme, ou ce sont les paroles qu'on met en musique. Mais ce mot est vieilli dans ce sens, et l'on ne dit plus le *texte* chez les musiciens; on dit les *paroles*. (Voy. *Paroles*.)

THE. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voy. *Solfier*.)

THÉSIS, *s. f.* Abaissement ou position. C'est ainsi qu'on appeloit autrefois le temps fort ou frappé de la mesure.

THO. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voy. *Solfier*.)

TIERCE. La dernière des consonnances simples et directes dans l'ordre de leur génération, et la première des deux consonnances imparfaites. (Voy. *Consonnance*.) Comme les Grecs ne l'admettoient pas pour consonnante, elle n'avoit point parmi eux de nom générique. mais elle prenoit seulement le nom de l'intervalle plus ou moins grand dont elle étoit formée : nous l'appelons *tierce*, parce que son intervalle est toujours composé de deux degrés ou de trois sons diatoniques. A ne considérer les *tierces* que dans ce dernier sens, c'est-à-dire par leurs degrés, on en trouve de quatre sortes, deux consonnantes, et deux dissonantes.

Les consonnantes sont, 1° la *tierce majeure*, que les Grecs appeloient *diton*, composée de deux tons, comme d'*ut* à *mi* : son rapport est de 4 à 5; 2° la *tierce mineure*, appelée par les Grecs *hémiditon*, et composée d'un ton et demi, comme *mi sol* : son rapport est de 5 à 6.

Les *tierces* dissonantes sont, 1° la *tierce diminuée*, composée de deux semi-tons majeurs, comme *si ré* bémol, dont le rapport est de 125 à 144; 2° la *tierce superflue*, composée de deux tons et demi, comme *fa la* dièse; son rapport est 96 à 125.

Ce dernier intervalle, ne pouvant avoir lieu dans un même mode,

ne s'emploie jamais ni dans l'harmonie ni dans la mélodie. Les Italiens pratiquent quelquefois, dans le chant, la *tierce* diminuée; mais elle n'a lieu dans aucune harmonie, et voilà pourquoi l'accord de sixte superflue ne se renverse pas.

Les *tierces* consonnantes sont l'âme de l'harmonie, surtout la *tierce* majeure, qui est sonore et brillante : la *tierce* mineure est plus tendre et plus triste; elle a beaucoup de douceur, quand l'intervalle en est redoublé, c'est-à-dire qu'elle fait la dixième. En général, les *tierces* veulent être portées dans le haut : dans le bas, elles sont sourdes et peu harmonieuses; c'est pourquoi jamais duo de basses n'a fait un bon effet.

Nos anciens musiciens avoient sur les *tierces* des lois presque aussi sévères que sur les quintes. Il étoit défendu d'en faire deux de suite, même d'espèces différentes, surtout par mouvemens semblables : aujourd'hui qu'on a généralisé par les bonnes lois du mode les règles particulières des accords, on fait, sans faute, par mouvemens semblables ou contraires, par degrés conjoints ou disjoints, autant de *tierces* majeures ou mineures consécutives que la modulation en peut comporter, et l'on a des duos fort agréables qui, du commencement à la fin, ne procèdent que par *tierces*.

Quoique la *tierce* entre dans la plupart des accords, elle ne donne son nom à aucun, si ce n'est à celui que quelques-uns appellent accord de *tierce-quarte*, et que nous connoissons plus communément sous le nom de petite sixte. (Voy. *Accord*, *Sixte*.)

*Tierce de Picardie*. Les musiciens appellent ainsi, par plaisanterie, la *tierce* majeure donnée, au lieu de la mineure, à la finale d'un morceau composé en mode mineur. Comme l'accord parfait majeur est plus harmonieux que le mineur, on se faisoit autrefois une loi de finir toujours sur ce premier : mais cette finale, bien qu'harmonieuse, avoit quelque chose de niais et de malchantant qui l'a fait abandonner : on finit toujours aujourd'hui par l'accord qui convient au mode de la pièce, si ce n'est lorsqu'on veut passer du mineur au majeur; car alors la finale du premier mode porte élégamment la *tierce* majeure pour annoncer le second.

*Tierce de Picardie*, parce que l'usage de cette finale est resté plus longtemps dans la musique d'Église, et par conséquent en Picardie, où il y a musique dans un grand nombre de cathédrales et d'autres églises.

TIMBRE. On appelle ainsi, par métaphore, cette qualité du son par laquelle il est aigre ou doux, sourd ou éclatant, sec ou moelleux. Les sons doux ont ordinairement peu d'éclat, comme ceux de la flûte et du luth; les sons éclatans sont sujets à l'aigreur, comme ceux de la vielle ou du hautbois : il y a même des instrumens, tels que le clavecin, qui sont à la fois sourds et aigres; et c'est le plus mauvais *timbre* : le beau *timbve* est celui qui réunit la douceur à l'éclat; tel est le *timbre* du violon. (Voy. *Son*.)

TIRADE, *s. f.* Lorsque deux notes sont séparées par un intervalle disjoint, et qu'on remplit cet intervalle de toutes ses notes diatoniques,

cela s'appelle une *tirade*. La *tirade* diffère de la fusée en ce que les sons intermédiaires qui lient les deux extrémités de la fusée sont très-rapides, et ne sont pas sensibles dans la mesure, au lieu que ceux de la *tirade*, ayant une valeur sensible, peuvent être lents et même inégaux.

Les anciens nommoient en grec ἀγωγή, et en latin *ductus*, ce que nous appelons aujourd'hui *tirade;* et ils en distinguoient de trois sortes: 1° si les sons se suivoient en montant, ils appeloient cela εὐθεῖα, *ductus tectus;* 2° s'ils se suivoient en descendant, c'étoit ἀνακάμπτουσα, *ductus revertens;* 3° que si, après avoir monté par bémol, ils redencendoient par bécarre, ou réciproquement, cela s'appeloit περιφερής, *ductus circumcurrens.* (Voy. *Euthia*, *Anacamptos*, *Périphérèse.*)

On auroit beaucoup à faire aujourd'hui, que la musique est si travaillée, si l'on vouloit donner des noms à tous ces différens passages.

TON. Ce mot a plusieurs sens en musique.

1° Il se prend d'abord pour un intervalle qui caractérise le système et le genre diatonique: dans cette acception il y a deux sortes de *tons;* savoir, le *ton majeur*, dont le rapport est de 8 à 9, et qui résulte de la différence de la quarte à la quinte; et le *ton mineur*, dont le rapport est de 9 à 10, et qui résulte de la différence de la tierce mineure à la quarte.

La génération du *ton* majeur et celle du *ton* mineur se trouvent également à la deuxieme quinte *ré* commençant par *ut;* car la quantité dont ce *ré* surpasse l'octave du premier *ut* est justement dans le rapport de 8 à 9, et celle dont ce même *ré* est surpassé par *mi* tierce majeure dans cet octave, est dans le rapport de 9 à 10.

2° On appelle *ton* le degré d'élévation que prennent les voix, ou sur lequel sont montés les instrumens, pour exécuter la musique; c'est en ce sens qu'on dit dans un concert que le *ton* est trop haut ou trop bas. Dans les églises, il y a le *ton* du chœur pour le plain-chant. Il y a, pour la musique, *ton* de chapelle et *ton* d'opéra. Ce dernier n'a rien de fixe, mais en France il est ordinairement plus bas que l'autre.

3° On donne encore le même nom à un instrument qui sert à donner le *ton* de l'accord à tout un orchestre: cet instrument, que quelques-uns appellent aussi *choriste*, est un sifflet, qui, au moyen d'une espèce de piston gradué, par lequel on allonge ou raccourcit le tuyau à volonté, donne toujours à peu près le même son sous la même division; mais cet à peu près, qui dépend des variations de l'air, empêche qu'on ne puisse s'assurer d'un son fixe qui soit toujours exactement le même. Peut-être, depuis qu'il existe de la musique, n'a-t-on jamais concerté deux fois sur le même *ton*. M. Diderot a donné, dans ses *Principes d'acoustique*, les moyens de fixer le *ton* avec beaucoup plus de précision, en remédiant aux effets des variations de l'air.

4° Enfin *ton* se prend pour une règle de modulation relative à une note ou corde principale, qu'on appelle *tonique.* (Voy. *Tonique.*)

Sur les *tons* des anciens, voy. *Mode.*

Comme notre système moderne est composé de douze cordes ou sons différens, chacun de ces sons peut servir de fondement à un *ton*, c'est-

à-dire en être la tonique : ce sont déjà douze *tons;* et comme le mode majeur et le mode mineur sont applicables à chaque *ton*, ce sont vingt-quatre modulations dont notre musique est susceptible sur ces douze *tons*. (Voy. *Modulation.*)

Ces *tons* diffèrent entre eux par les divers degrés d'élévation entre le grave et l'aigu qu'occupent les toniques; ils diffèrent encore par les diverses altérations des sons et des intervalles, produites en chaque *ton* par le tempérament : de sorte que, sur un clavecin bien d'accord, une oreille exercée reconnoît sans peine un *ton* quelconque, dont on lui fait entendre la modulation; et ces *tons* se reconnoissent également sur des clavecins accordés plus haut ou plus bas les uns que les autres : ce qui montre que cette connoissance vient du moins autant des diverses modifications que chaque *ton* reçoit de l'accord total que du degré d'élévation que la tonique occupe dans le clavier.

De là naît une source de variétés et de beautés dans la modulation ; de là naît une diversité et une énergie admirable dans l'expression ; de là naît enfin la faculté d'exciter des sentimens différens avec des accords semblables frappés en différens *tons*. Faut-il du majestueux, du grave, l'F *ut fa* et les *tons* majeurs par bémol exprimeront noblement. Faut-il du gai, du brillant, prenez A *mi la*, D *la ré*, les *tons* majeurs par dièse. Faut-il du touchant, du tendre, prenez les tons mineurs par bémol. C *sol ut* mineur porte la tendresse dans l'âme; F *ut fa* mineur va jusqu'au lugubre et à la douleur : en un mot, chaque *ton*, chaque mode a son expression propre qu'il faut savoir connoître; et c'est là un des moyens qui rendent un habile compositeur maître, en quelque manière, des affections de ceux qui l'écoutent; c'est une espèce d'équivalent aux modes anciens, quoique fort éloigné de leur variété et de leur énergie.

C'est pourtant de cette agréable et riche diversité que M. Rameau voudroit priver la musique, en ramenant une égalité et une monotonie entière dans l'harmonie de chaque mode, par sa règle du tempérament, règle déjà si souvent proposée et abandonnée avant lui. Selon cet auteur, toute l'harmonie en seroit plus parfaite. Il est certain cependant qu'on ne peut rien gagner en ceci d'un côté qu'on ne perde autant de l'autre, et quand on supposeroit (ce qui n'est pas) que l'harmonie en général en seroit plus pure, cela dédommageroit-il de ce qu'on y perdroit du côté de l'expression? (Voy. *Tempérament.*)

*Ton du quart.* C'est ainsi que les organistes et musiciens d'Église ont appelé le plagal du mode mineur qui s'arrête et finit sur la dominante au lieu de tomber sur la tonique : ce nom de *ton du quart* lui vient de ce que telle est spécialement la modulation du quatrième *ton* dans le plain-chant.

*Ton de l'Église.* Ce sont des manières de moduler le plain-chant sur telle ou telle finale prise dans le nombre prescrit, en suivant certaines règles admises dans toutes les églises où l'on pratique le chant grégorien.

On compte huit *tons* réguliers, dont quatre authentiques ou principaux, et quatre plagaux ou collatéraux. On appelle *tons* authentiques ceux où la tonique occupe à peu près le plus bas degré du chant; mais

si le chant descend jusqu'à trois degrés plus bas que la tonique, alors le *ton* est plagal.

Les quatre *tons* authentiques ont leurs finales à un degré l'une de l'autre selon l'ordre de ces quatre notes, *ré mi fa sol;* ainsi le premier de ces *tons* répondant au mode dorien des Grecs, le second répond au phrygien, le troisième à l'éolien (et non pas au lydien, comme disent les symphoniastes), et le dernier au mixolydien. C'est saint Miroclet, évêque de Milan, ou, selon d'autres, saint Ambroise, qui, vers l'an 370, choisit ces quatre *tons* pour en composer le chant de l'église de Milan; et c'est, à ce qu'on dit, le choix et l'approbation de ces deux évêques qui ont fait donner à ces quatre *tons* le nom d'authentiques.

Comme les sons employés dans ces quatre *tons* n'occupoient pas tout le disdiapason ou les quinze cordes de l'ancien système, saint Grégoire forma le projet de les employer tous par l'addition de quatre nouveaux *tons*, qu'on appelle plagaux, lesquels ayant les mêmes diapasons que les précédens, mais leur finale plus élevée d'une quarte, reviennent proprement à l'hyperdorien, à l'hyperphrygien, à l'hyperéolien, et à l'hypermixolydien; d'autres attribuent à Gui d'Arezzo l'invention de ce dernier.

C'est de là que les quatre *tons* authentiques ont chacun un plagal pour collatéral ou supplément; de sorte qu'après le premier *ton* qui est authentique, vient le second *ton*, qui est son plagal; le troisième authentique, le quatrième plagal, et ainsi de suite: ce qui fait que les modes ou *tons* authentiques s'appellent aussi impairs, et les plagaux pairs, eu égard à leur place dans l'ordre des *tons*.

Le discernement des *tons* authentiques ou plagaux est indispensable à celui qui donne le *ton* du chœur: car, si le chant est dans un *ton* plagal, il doit prendre la finale à peu près dans le *medium* de la voix; et si le *ton* est authentique, il doit la prendre dans le bas. Faute de cette observation, on expose les voix à se forcer ou à n'être pas entendues.

Il y a encore des *tons* qu'on appelle *mixtes*, c'est-à-dire mêlés de l'authentique et du plagal, ou qui sont en partie principaux et en partie collatéraux; on les appelle aussi *tons* ou modes communs: en ces cas, le nom numéral de la dénomination du *ton* se prend de celui des deux qui domine ou qui se fait sentir le plus, surtout à la fin de la pièce.

Quelquefois on fait dans un *ton* des transpositions à la quinte; ainsi, au lieu de *ré* dans le premier *ton*, l'on aura *la* pour finale, *si* pour *mi*, *ut* pour *fa*, et ainsi de suite: mais si l'ordre et la modulation ne changent pas, le *ton* ne change pas non plus, quoique, pour la commodité des voix, la finale soit transposée. Ce sont des observations à faire pour le chantre ou l'organiste qui donne l'intonation.

Pour approprier, autant qu'il est possible, l'étendue de tous ces *tons* à celle d'une seule voix, les organistes ont cherché les *tons* de la musique les plus correspondans à ceux-là. Voici ceux qu'ils ont établis:

Premier ton. . . . . . *Ré* mineur.
Second ton. . . . . . . *Sol* mineur.

| | |
|---|---|
| Troisième ton. . . . . | *La* mineur ou *sol.* |
| Quatrième ton. . . . . | *La* mineur, finissant sur la dominante. |
| Cinquième ton. . . . . | *Ut* majeur ou *ré.* |
| Sixième ton . . . . . . | *Fa* majeur. |
| Septième ton. . . . . . | *Ré* majeur. |
| Huitième ton . . . . . | *Sol* majeur, en faisant sentir le ton d'*ut.* |

On auroit pu réduire ces huit *tons* encore à une moindre étendue, en mettant à l'unisson la plus haute note de chaque *ton*, ou, si l'on veut, celle qu'on rebat le plus, et qui s'appelle, en terme de plain-chant, *dominante:* mais, comme on n'a pas trouvé que l'étendue de tous ces *tons* ainsi réglés excédât celle de la voix humaine, on n'a pas jugé à propos de diminuer encore cette étendue par des transpositions plus difficiles et moins harmonieuses que celles qui sont en usage.

Au reste, les *tons de l'Église* ne sont point asservis aux lois des *tons* de la musique; il n'y est point question de médiante ni de note sensible; le mode y est peu déterminé, et on y laisse les semi-tons où ils se trouvent dans l'ordre naturel de l'échelle, pourvu seulement qu'ils ne produisent ni triton ni fausse quinte sur la tonique.

TONIQUE, *s. f.* Nom de la corde principale sur laquelle le ton est établi. Tous les airs finissent communément par cette note, surtout à la basse; c'est l'espèce de tierce que porte la *tonique* qui détermine le mode; ainsi l'on peut composer dans les deux modes sur la même *tonique.* Enfin les musiciens reconnoissent cette propriété dans la *tonique*, que l'accord parfait n'appartient rigoureusement qu'à elle seule : lorsqu'on frappe cet accord sur une autre note, ou quelque dissonance est sous-entendue, ou cette note devient *tonique* pour le moment.

Par la méthode des transpositions, la *tonique* porte le nom d'*ut* en mode majeur, et de *la* en mode mineur. (Voy. *Ton*, *Mode*, *Gamme*, *Solfier*, *Transposition*, *Clef transposée.*)

*Tonique* est aussi le nom donné par Aristoxène à l'une des trois espèces de genre chromatique dont il explique les divisions, et qui est le chromatique ordinaire des Grecs, procédant par deux semi-tons consécutifs, puis une tierce mineure. (Voy. *Genre.*)

*Tonique* est quelquefois adjectif; on dit corde *tonique*, note *tonique*, accord *tonique*, écho *tonique*, etc.

TOUS, et en italien TUTTI. Ce mot s'écrit souvent dans les parties de symphonie d'un concerto, après cet autre mot *seul* ou *solo*, qui marque un récit. Le mot *tous* indique le lieu où finit ce récit, et où reprend tout l'orchestre.

TRAIT. Terme de plain-chant, marquant la psalmodie d'un psaume, ou de quelque verset de psaume, traînée ou allongée sur un air lugubre qu'on substitue en quelques occasions aux chants joyeux de l'*alleluia* et des proses. Le chant des *traits* doit être composé dans le second ou dans le huitième ton; les autres n'y sont pas propres.

*Trait*, *tractus*, est aussi le nom d'une ancienne figure de note appelée autrement *plique.* (Voy. *Plique.*)

TRANSITION, *s. f.* C'est, dans le chant, une manière d'adoucir le

saut d'un intervalle disjoint, en insérant des sons diatoniques entre ceux qui forment cet intervalle.

La *transition* est proprement une tirade non notée; quelquefois aussi elle n'est qu'un port de voix, quand il s'agit seulement de rendre plus doux le passage d'un degré diatonique : ainsi, pour passer de l'*ut* au *ré* avec plus de douceur, la *transition* se prend sur l'*ut*.

*Transition*, dans l'harmonie, est une marche fondamentale propre à changer de genre ou de ton d'une manière sensible, régulière et quelquefois par des intermédiaires; ainsi, dans le genre diatonique, quand la basse marche de manière à exiger, dans les parties, le passage d'un semi-ton mineur, c'est une *transition* chromatique (voy. *Chromatique*); que si l'on passe d'un ton dans un autre à la faveur d'un accord de septième diminuée, c'est une *transition* enharmonique. (Voy. *Enharmonique*.)

TRANSLATION. C'est, dans nos vieilles musiques, le transport de la signification d'un point à une note séparée par d'autres notes de ce même point. (Voy. *Point*.)

TRANSPOSER, *v. a.* et *n.* Ce mot a plusieurs sens en musique.

On *transpose* en exécutant, lorsqu'on *transpose* une pièce de musique dans un autre ton que celui où elle est écrite. (Voy. *Transposition*.)

On *transpose* en écrivant lorsqu'on note une pièce de musique dans un autre ton que celui où elle a été composée; ce qui oblige non-seulement à changer la position de toutes les notes dans le même rapport, mais encore à armer la clef différemment, selon les règles prescrites à l'article *Clef transposée*.

Enfin l'on *transpose* en solfiant, lorsque, sans avoir égard au nom naturel des notes, on leur en donne de relatifs au ton, au mode dans lequel on chante. (Voy. *Solfier*.)

TRANSPOSITION. Changement par lequel on transporte un air ou une pièce de musique d'un ton à un autre.

Comme il n'y a que deux modes dans notre musique, composer en tel ou tel ton n'est autre chose que fixer sur telle ou telle tonique celui des deux modes qu'on a choisi; mais, comme l'ordre des sons ne se trouve pas naturellement disposé sur toutes les toniques comme il devroit l'être pour y pouvoir établir un même mode, on corrige ces différences par le moyen des dièses ou des bémols dont on arme la clef, et qui transportent les deux semi-tons de la place où ils étoient à celle où ils doivent être pour le mode et le ton dont il s'agit. (Voy. *Clef transposée*.)

Quand on veut donc transposer dans un ton un air composé dans un autre, il s'agit premièrement d'en élever ou abaisser la tonique et toutes les notes d'un ou de plusieurs degrés, selon le ton que l'on a choisi, puis d'armer la clef comme l'exige l'analogie de ce nouveau ton. Tout cela est égal pour les voix; car, en appelant toujours *ut* la tonique du mode majeur et *la* celle du mode mineur, elles suivent toutes les affections du mode, sans même y songer. (Voy. *Solfier*.) Mais ce n'est pas pour un symphoniste une attention légère de jouer dans un ton ce qui est noté dans un autre; car, quoiqu'il se guide

par les notes qu'il a sous les yeux, il faut que ses doigts en sonnent de toutes différentes, et qu'il les altère tout différemment selon la différente manière dont la clef doit être armée pour le ton noté, et pour le ton transposé; de sorte que souvent il doit faire des dièses où il voit des bémols, et *vice versa*, etc.

C'est, ce me semble, un grand avantage du système de l'auteur de ce Dictionnaire de rendre la musique notée également propre à tous les tons en changeant une seule lettre; cela fait qu'en quelque ton qu'on transpose, les instrumens qui exécutent n'ont d'autre difficulté que celle de jouer la note, sans jamais avoir l'embarras de la *transposition*. (Voy. *Notes*.)

TRAVAILLER, *v. n.* On dit qu'une partie *travaille*, quand elle fait beaucoup de notes et de diminutions, tandis que d'autres parties font des tenues et marchent plus posément.

TREIZIÈME. Intervalle qui forme l'octave de la sixte ou la sixte de l'octave : cet intervelle s'appelle *treizième*, parce qu'il est formé de douze degrés diatoniques, c'est-à-dire de treize sons.

TREMBLEMENT, *s. m.* Agrément du chant que les Italiens appellent *trillo*, et qu'on désigne plus souvent en françois par le mot *cadence*. (Voy. *Cadence*.)

On employoit aussi jadis le terme de *tremblement*, en italien *tremolo*, pour avertir ceux qui jouoient des instrumens à archet de battre plusieurs fois la note du même coup d'archet, comme pour imiter le *tremblant* de l'orgue. Le nom ni la chose ne sont plus en usage aujourd'hui.

TRIADE HARMONIQUE, *s. f.* Ce terme en musique a deux différens sens : dans le calcul, c'est la proportion harmonique; dans la pratique, c'est l'accord parfait majeur qui résulte de cette même proportion, et qui est composé d'un son fondamental, de sa tierce majeure et de sa quinte.

*Triade*, parce qu'elle est composée de trois termes.

*Harmonique*, parce qu'elle est dans la proportion harmonique, et qu'elle est la source de toute harmonie.

TRIHÉMITON. C'est le nom que donnoient les Grecs à l'intervalle que nous appelons tierce mineure; ils l'appeloient aussi quelquefois *hémiditon*. (Voy. *Hémi* ou *Semi*.)

TRILLE ou TREMBLEMENT. Voy. *Cadence*.

TRIMÉLÈS. Sorte de nome pour les flûtes dans l'ancienne musique des Grecs.

TRIMÉRÈS. Nome qui s'exécutoit en trois modes consécutifs; savoir, le phrygien, le dorien et le lydien. Les uns attribuent l'invention de ce nome composé à Sacadas, Argien, et d'autres à Clonas, Tégéate.

TRIO. En italien *terzetto*. Musique à trois parties principales ou récitantes. Cette espèce de composition passe pour la plus excellente, et doit être aussi la plus régulière de toutes. Outre les règles générales du contre-point, il y en a pour le *trio* de plus rigoureuses, dont la parfaite observation tend à produire la plus agréable de toutes les harmonies : ces règles découlent toutes de ce principe que, l'accord

parfait étant composé de trois sons différens, il faut dans chaque accord, pour remplir l'harmonie, distribuer ces trois sons, autant qu'il se peut, aux trois parties du trio. A l'égard des dissonances, comme on ne les doit jamais doubler, et que leur accord est composé de plus de trois sons, c'est encore une plus grande nécessité de les diversifier, et de bien choisir, outre la dissonance, les sons qui doivent par préférence l'accompagner.

De là ces diverses règles de ne passer aucun accord sans y faire entendre la tierce ou la sixte, par conséquent d'éviter de frapper à la fois la quinte et l'octave, ou la quarte et la quinte, de ne pratiquer l'octave qu'avec beaucoup de précaution, et de n'en jamais sonner deux de suite, même entre différentes parties, d'éviter la quarte autant qu'il se peut; car toutes les parties du *trio*, prises deux à deux, doivent former des duos parfaits : de là, en un mot, toutes ces petites règles de détail qu'on pratique même sans les avoir apprises, quand on en sait bien le principe.

Comme toutes ces règles sont incompatibles avec l'unité de mélodie, et qu'on n'entendit jamais *trio* régulier et harmonieux avoir un chant déterminé et sensible dans l'exécution, il s'ensuit que le *trio* rigoureux est un mauvais genre de musique : aussi ces règles si sévères sont-elles depuis longtemps abolies en Italie, où l'on ne reconnoît jamais pour bonne une musique qui ne chante point, quelque harmonieuse d'ailleurs qu'elle puisse être, et quelque peine qu'elle ait coûté à composer.

On doit se rappeler ici ce que j'ai dit au mot *Duo*. Ces termes duo et *trio* s'entendent seulement des parties principales et obligées, et l'on n'y comprend ni les accompagnemens ni les remplissages : de sorte qu'une musique à quatre ou cinq parties peut n'être pourtant qu'un *trio*.

Les François, qui aiment beaucoup la multiplication des parties, attendu qu'ils trouvent plus aisément des accords que des chants, non contens des difficultés du *trio* ordinaire, ont encore imaginé ce qu'ils appellent *double trio*, dont les parties sont doublées et toutes obligées; ils ont un *double trio* du sieur Duché, qui passe pour un chef-d'œuvre d'harmonie.

Triple, *adj.* Genre de mesure dans laquelle les mesures, les temps ou les aliquotes des temps se divisent en trois parties égales.

On peut réduire à deux classes générales ce nombre infini de mesures *triples*, dont Bononcini, Lorenzo Penna, et Brossard après eux, ont surchargé, l'un son *Musico pratico*, l'autre ses *Alberi musicali*, et le troisième son *Dictionnaire;* ces deux classes sont la mesure ternaire ou à trois temps, et la mesure binaire, dont les temps sont divisés en raison sous-triple.

Nos anciens musiciens regardoient la mesure à trois temps comme beaucoup plus excellente que la binaire, et lui donnoient, à cause de cela, le nom de *mode parfait*. Nous avons expliqué aux mots *Mode*, *Temps*, *Prolation*, les différens signes dont ils se servoient pour indiquer ces mesures selon les diverses valeurs des notes qui les remplis-

soient; mais, quelles que fussent ces notes, dès que la mesure étoit *triple* ou parfaite, il y avoit toujours une espèce de note qui, même sans point, remplissoit exactement une mesure, et se subdivisoit en trois autres notes égales, une pour chaque temps : ainsi, dans la *triple parfaite*, la brève ou carrée valoit, non deux, mais trois semi-brèves ou rondes; et ainsi des autres espèces de mesures *triples :* il y avoit pourtant un cas d'exception; c'étoit lorsque cette brève étoit immédiatement précédée ou suivie d'une semi-brève; car alors les deux ensemble ne faisant qu'une mesure juste, dont la semi-brève valoit un temps, c'étoit une nécessité que la brève n'en valût que deux, et ainsi des autres mesures.

C'est ainsi que se formoient les temps de la mesure *triple :* mais, quant aux subdivisions de ces mêmes temps, elles se faisoient toujours selon la raison sous-double, et je ne connois point d'ancienne musique où les temps soient divisés en raison *sous-triple*.

Les modernes ont aussi plusieurs mesures à trois temps, de différentes valeurs, dont la plus simple se marque par un trois, et se remplit d'une blanche pointée, faisant une noire pour chaque temps; toutes les autres sont des mesures appelées doubles, à cause que leur signe est composé de deux chiffres. (Voy. ***Mesure***.)

La seconde espèce de *triple* est celle qui se rapporte, non au nombre des temps de la mesure, mais à la division de chaque temps en raison *sous-triple :* cette mesure est, comme je viens de le dire, de moderne invention, et se subdivise en deux espèces, mesure à deux temps, et mesure à trois temps, dont celles-ci peuvent être considérées comme des mesures doublement *triples;* savoir, 1° par les trois temps de la mesure, et 2° par les trois parties égales de chaque temps; les *triples* de cette dernière espèce s'expriment toutes en mesures doubles.

Voici une récapitulation de toutes les mesures *triples* en usage aujourd'hui. Celles que j'ai marquées d'une étoile ne sont plus guère usitées.

I. *Triples* de la première espèce, c'est-à-dire dont la mesure est à trois temps, et chaque temps divisé en raison sous-double.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *3 | *3 | 3 | 3 | 3 | *3 |
| | 1 | 2 | 4 | 8 | 16 |

II. *Triples* de la deuxième espèce, c'est-à-dire dont la mesure est à deux temps, et chaque temps divisé en raison *sous-triple*.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *6 | 6 | 6 | 12 | *12 |
| 2 | 4 | 8 | 8 | 16 |

Ces deux dernières mesures se battent à quatre temps.

III. *Triples* composées, c'est-à-dire dont la mesure est à trois temps, et chaque temps encore divisé en trois parties égales.

| | | |
|---|---|---|
| *9 | 9 | *9 |
| 4 | 8 | 16 |

Toutes ces mesures *triples* se réduisent encore plus simplement à

trois espèces, en ne comptant pour telles que celles qui se battent à trois temps; savoir, la *triple* de blanches, qui contient une blanche par temps, et se marque ainsi $\frac{3}{2}$.

La *triple* de noires, qui contient une noire par temps, et se marque ainsi $\frac{3}{4}$.

Et la *triple* de croches, qui contient une croche par temps, ou une noire pointée par mesure, et se marque ainsi $\frac{3}{8}$.

Voyez (pl. III) des exemples de ces diverses mesures *triples*.

TRIPLÉ, *adj.* Un intervalle *triplé* est celui qui est porté à la triple octave. (Voy. *Intervalle.*)

TRIPLUM. C'est le nom qu'on donnoit à la partie la plus aiguë dans les commencemens du contre-point.

TRITE, *s. f.* C'étoit, en comptant de l'aigu au grave, comme faisoient les anciens, la troisième corde du tétracorde, c'est-à-dire la seconde, en comptant du grave à l'aigu. Comme il y avoit cinq différens tétracordes, il auroit dû y avoir autant de *trites*, mais ce nom n'étoit en usage que dans les trois tétracordes aigus. Pour les deux graves, voyez *Parhypate.*

Ainsi il y avoit *trite* hyperboléon, *trite* diézeugménon, et *trite* synnéménon. (Voy. *Système*, *Tétracorde.*)

Boëce dit que, le système n'étant encore composé que de deux tétracordes conjoints, on donna le nom de *trite* à la cinquième corde qu'on appeloit aussi *paramèse*, c'est-à-dire à la seconde corde en montant du second tétracorde; mais que Lychaon, Samien, ayant inséré une nouvelle corde entre la sixième ou *paranète* et la *trite*, celle-ci garda le seul nom de *trite* et perdit celui de *paramèse*, qui fut donné à cette nouvelle corde. Ce n'est pas là tout à fait ce que dit Boëce; mais c'est ainsi qu'il faut l'expliquer pour l'entendre.

TRITON. Intervalle dissonant composé de trois tons, deux majeurs et un mineur, et qu'on peut appeler *quarte superflue.* (Voy. *Quarte.*) Cet intervalle est égal, sur le clavier, à celui de la fausse quinte; cependant les rapports numériques n'en sont point égaux, celui du *triton* n'étant que de 32 à 45; ce qui vient de ce qu'aux intervalles égaux de part et d'autre le *triton* n'a de plus qu'un ton majeur, au lieu de deux semi-tons majeurs qu'a la fausse quinte. (Voy. *Fausse quinte.*)

Mais la plus considérable différence de la fausse quinte et du *triton* est que celui-ci est une dissonance majeure, que les parties sauvent en s'éloignant, et l'autre une dissonance mineure, que les parties sauvent en s'approchant.

L'accord du *triton* n'est qu'un renversement de l'accord sensible dont la dissonance est portée à la basse : d'où il suit que cet accord ne doit se placer que sur la quatrième note du ton, qu'il doit s'accompagner de seconde et de sixte, et se sauver de la sixte. (Voy. *Sauver.*)

## U — V

V. Cette lettre majuscule sert à indiquer les parties du violon; et, quand elle est double W, elle marque que le premier et le second sont à l'unisson.

VALEUR DES NOTES. Outre la position des notes, qui en marque le ton, elles ont toutes quelque figure déterminée qui en marque la durée ou le temps, c'est-à-dire qui détermine la *valeur* de la note.

C'est à Jean de Muris qu'on attribue l'invention de ces figures, vers l'an 1330 : car les Grecs n'avoient point d'autre *valeur de notes* que la quantité des syllabes; ce qui seul prouveroit qu'ils n'avoient pas de musique purement instrumentale. Cependant le P. Mersenne, qui avoit lu les ouvrages de Muris, assure n'y avoir rien vu qui pût confirmer cette opinion; et, après en avoir lu moi-même la plus grande partie, je n'ai pas été plus heureux que lui : de plus, l'examen des manuscrits du IVe siècle, qui sont à la Bibliothèque du roi, ne porte point à juger que les diverses figures de notes qu'on y trouve fussent de si nouvelle institution : enfin c'est une chose difficile à croire que durant trois cents ans et plus, qui se sont écoulés entre Gui Arétin et Jean de Muris, la musique ait été totalement privée du rhythme et de la mesure, qui en font l'âme et le principal agrément.

Quoi qu'il en soit, il est certain que les différentes *valeurs de notes* sont de fort ancienne invention. J'en trouve, dès les premiers temps, de cinq sortes de figures, sans compter la ligature et le point : ces cinq sont la maxime, la longue, la brève, la semi-brève et la minime. (Pl. VII, fig. 1.) Toutes ces différentes notes sont noires dans le manuscrit de Guillaume de Machault; ce n'est que depuis l'invention de l'imprimerie qu'on s'est avisé de les faire blanches, et, ajoutant de nouvelles notes, de distinguer les *valeurs* par la couleur aussi bien que par la figure.

Les notes, quoique figurées de même, n'avoient pas toujours la même *valeur;* quelquefois la maxime valoit deux longues, ou la longue deux brèves; quelquefois elle en valoit trois; cela dépendoit du mode (voy. *Mode*). Il en étoit de même de la brève par rapport à la semi-brève; et cela dépendoit du temps (voy. *Temps*); de même enfin de la semi-brève par rapport à la minime; et cela dépendoit de la prolation. (Voy. *Prolation.*)

Il y avoit donc longue double, longue parfaite, longue imparfaite, brève parfaite, brève altérée, semi-brève majeure, et semi-brève mineure; sept différentes *valeurs* auxquelles répondent quatre figures seulement, sans compter la maxime ni la minime, notes de plus moderne invention. (Voy. ces divers mots.) Il y avoit encore beaucoup d'autres manières de modifier les différentes *valeurs* de ces notes, par le point, par la ligature, et par la position de la queue. (Voy. *Ligature*, *Plique*, *Point.*)

Les figures qu'on ajouta dans la suite à ces cinq ou six premières furent la noire, la croche, la double croche, la triple, et même la quadruple croche; ce qui feroit onze figures en tout : mais, dès qu'on eut pris l'usage de séparer les mesures par des barres, on abandonna toutes les figures de notes qui valoient plusieurs mesures, comme la maxime qui en valoit huit, la longue qui en valoit quatre, et la brève ou carrée qui en valoit deux.

La semi-brève ou ronde, qui vaut une mesure entière, est la plus

longue *valeur de notes* demeurée en usage, et sur laquelle on a déterminé les *valeurs* de toutes les autres notes; et comme la mesure binaire, qui avoit passé longtemps pour moins parfaite que la ternaire, prit enfin le dessus et servit de base à toutes les autres mesures, de même la division sous-double l'emporta sur la sous-triple, qui avoit aussi passé pour plus parfaite; la ronde ne valut plus quelquefois trois blanches, mais deux seulement; la blanche deux noires, la noire deux croches, et ainsi de suite jusqu'à la quadruple croche, si ce n'est dans les cas d'exception où la division sous-triple fut conservée, et indiquée par le chiffre 3 placé au-dessus ou au-dessous des notes. (Voy. pl. VII, fig. 1 et 2, les *valeurs* et les figures de toutes ces différentes espèces de notes.)

Les ligatures furent aussi abolies en même temps, du moins quant aux changemens qu'elles produisoient dans les *valeurs des notes;* les queues, de quelque manière qu'elles fussent placées, n'eurent plus qu'un sens fixe et toujours le même; et enfin la signification du point fut aussi toujours bornée à la moitié de la note qui est immédiatement avant lui. Tel est l'état où les figures des notes ont été mises, quant à la *valeur*, et où elles sont actuellement. Les silences équivalens sont expliqués à l'article *Silence.*

L'auteur de la *Dissertation sur la musique moderne* trouve tout cela fort mal imaginé. J'ai dit au mot *Note* quelques-unes des raisons qu'il allègue.

VARIATIONS. On entend sous ce nom toutes les manières de broder et doubler un air, soit par des diminutions, soit par des passages ou autres agrémens qui ornent et figurent cet air. A quelque degré qu'on multiplie et charge les *variations*, il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnoisse le fond de l'air que l'on appelle le *simple*, et il faut en même temps que le caractère de chaque *variation* soit marqué par des différences qui soutiennent l'attention et préviennent l'ennui.

Les symphonistes font souvent des *variations* impromptu ou supposées telles; mais plus souvent on les note. Les divers couplets des *Folies d'Espagne* sont autant de *variations* notées; on en trouve souvent aussi dans les chaconnes françoises, et dans de petits airs italiens pour le violon ou le violoncelle. Tout Paris est allé admirer, au concert spirituel, les *variations* des sieurs Guignon et Mondonville, et plus récemment des sieurs Guignon et Gaviniès, sur des airs du Pont-Neuf, qui n'avoient d'autre mérite que d'être ainsi *variés* par les plus habiles violons de France.

VAUDEVILLE. Sorte de chanson à couplets, qui roule ordinairement sur des sujets badins ou satiriques. On fait remonter l'origine de ce petit poëme jusqu'au règne de Charlemagne; mais, selon la plus commune opinion, il fut inventé par un certain Basselin, foulon de Vire en Normandie; et comme, pour danser sur ces chants, on s'assembloit dans le val de Vire, ils furent appelés, dit-on, Vaux-de-Vire, puis, par corruption, *vaudevilles.*

L'air des *vaudevilles* est communément peu musical : comme on

n'y fait attention qu'aux paroles, l'air n'y sert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée; du reste, on n'y sent, pour l'ordinaire, ni goût, ni chant, ni mesure. Le *vaudeville* appartient exclusivement aux François, et ils en ont de très-piquans et de très-plaisans.

VENTRE. Point du milieu de la vibration d'une corde sonore, où, par cette vibration, elle s'écarte le plus de la ligne de repos. (Voy. *Nœud.*)

VIBRATION, *s. f.* Le corps sonore en action sort de son état de repos par des ébranlemens légers, mais sensibles, fréquens et successifs, dont chacun s'appelle une *vibration :* ces *vibrations*, communiquées à l'air, portent à l'oreille par ce véhicule la sensation du son, et ce son est grave ou aigu selon que les *vibrations* sont plus ou moins fréquentes dans le même temps. (Voy. *Son.*)

VICARIER, *v. n.* Mot familier par lequel les musiciens d'église expriment ce que font ceux d'entre eux qui courent de ville en ville, et de cathédrale en cathédrale, pour attraper quelques rétributions, et vivre aux dépens des maîtres de musique qui sont sur leur route.

VIDE. Corde à *vide*, ou corde à *jour;* c'est sur les instrumens à manche, tels que la viole ou le violon, le son qu'on tire de la corde dans toute sa longueur, depuis le sillet jusqu'au chevalet, sans y placer aucun doigt.

Le son des *cordes à vide* est non-seulement plus grave, mais plus résonnant et plus plein que quand on y pose quelque doigt; ce qui vient de la mollesse du doigt qui gêne et intercepte le jeu des vibrations : cette différence fait que les bons joueurs de violon évitent de toucher les *cordes à vide*, pour ôter cette inégalité de timbre qui fait un mauvais effet, quand elle n'est pas dispensée à propos. Cette manière d'exécuter exige des positions recherchées, qui augmentent la difficulté du jeu; mais aussi, quand on en a une fois acquis l'habitude, on est vraiment maître de son instrument, et dans les tons les plus difficiles l'exécution marche alors comme dans les plus aisés.

VIF, *vivement*, en italien *vivace :* ce mot marque un mouvement gai, prompt, animé, une exécution hardie et pleine de feu.

VILLANELLE, *s. f.* Sorte de danse rustique, dont l'air doit être gai, marqué d'une mesure très-sensible : le fond de cet air est ordinairement un couplet assez simple, sur lequel on fait ensuite des doubles ou variations. (Voy. *Double*, *Variation.*)

VIOLE, *s. f.* C'est ainsi qu'on appelle, dans la musique italienne, cette partie de remplissage, qu'on appelle, dans la musique françoise, quinte ou taille; car les François doublent souvent cette partie, c'est-à-dire en font deux pour une; ce que ne font jamais les Italiens. La *viole* sert à lier les dessus aux basses, et à remplir d'une manière harmonieuse le trop grand vide qui resteroit entre deux; c'est pourquoi la *viole* est toujours nécessaire pour l'accord du tout, même quand elle ne fait que jouer la basse à l'octave, comme il arrive souvent dans la musique italienne.

VIOLON. Symphoniste qui joue du *violon* dans un orchestre. Les *violons* se divisent ordinairement en premiers, qui jouent le premier dessus, et seconds, qui jouent le second dessus : chacune des deux par-

ties a son chef ou guide qui s'appelle aussi le premier; savoir, le premier des premiers, et le premier des seconds. Le premier des premiers *violons* s'appelle aussi *premier violon* tout court; il est chef de tout l'orchestre; c'est lui qui donne l'accord, qui guide tous les symphonistes, qui les remet quand ils manquent, et sur lequel ils doivent tous se régler.

VIRGULE. C'est ainsi que nos anciens musiciens appeloient cette partie de la note qu'on a depuis appelée la queue. (Voy. *Queue.*)

VITE, en italien *presto.* Ce mot, à la tête d'un air, indique le plus prompt de tous les mouvemens; et il n'a après lui que son superlatif *prestissimo* ou *presto assai*, *très-vite.*

VIVACE. Voy. *Vif.*

UNISSON, *s. m.* Union de deux sons qui sont au même degré, dont l'un n'est ni plus grave ni plus aigu que l'autre, et dont l'intervalle, étant nul, ne donne qu'un rapport d'égalité.

Si deux cordes sont de même matière, égales en longueur, en grosseur, et également tendues, elles seront à l'*unisson :* mais il est faux de dire que deux sons à l'*unisson* se confondent si parfaitement, et aient une telle identité que l'oreille ne puisse les distinguer; car ils peuvent différer de beaucoup quant au timbre et quant au degré de force; une cloche peut être à l'*unisson* d'une corde de guitare, une vielle à l'*unisson* d'une flûte, et l'on n'en confondra point les sons.

Le zéro n'est pas un nombre, ni l'*unisson* un intervalle; mais l'*unisson* est à la série des intervalles ce qu'est le zéro à la série des nombres : c'est le terme d'où ils partent, c'est le point de leur commencement.

Ce qui constitue l'*unisson*, c'est l'égalité du nombre des vibrations faites en temps égaux par deux sons : dès qu'il y a inégalité entre les nombres de ces vibrations, il y a intervalle entre les sons qui les donnent. (Voy. *Corde*, *Vibration.*)

On s'est beaucoup tourmenté pour savoir si l'*unisson* étoit une consonnance : Aristote prétend que non; Muris assure que si; et le P. Mersenne se range à ce dernier avis. Comme cela dépend de la définition du mot *consonnance*, je ne vois pas quelle dispute il peut y avoir là-dessus : si l'on n'entend par ce mot *consonnance* qu'une union de deux sons agréables à l'oreille, l'*unisson* sera consonnance assurément; mais si l'on y ajoute de plus une différence du grave à l'aigu, il est clair qu'il ne le sera pas.

Une question plus importante est de savoir quel est le plus agréable à l'oreille de l'*unisson* ou d'un intervalle consonnant, tel, par exemple, que l'octave ou la quinte; tous ceux qui ont l'oreille exercée à l'harmonie préfèrent l'accord des consonnances à l'identité de l'*unisson;* mais tous ceux qui, sans habitude de l'harmonie, n'ont, si j'ose parler ainsi, nul préjugé dans l'oreille, portent un jugement contraire; l'*unisson* seul leur plaît, ou, tout au plus, l'octave; tout autre intervalle leur paroît discordant : d'où il s'ensuivroit, ce me semble, que l'harmonie la plus naturelle, et par conséquent la meilleure, est à l'*unisson.* (Voy. *Harmonie.*)

C'est une observation connue de tous les musiciens que celle du frémissement et de la résonnance d'une corde au son d'une autre corde montée à l'unisson de la première, ou même à son octave, ou même à l'octave de sa quinte, etc.

Voici comme on explique ce phénomène.

Le son d'une corde A met l'air en mouvement; si une autre corde B se trouve dans la sphère du mouvement de cet air, il agira sur elle. Chaque corde n'est susceptible, dans un temps donné, que d'un certain nombre de vibrations. Si les vibrations dont la corde B est susceptible sont égales en nombre à celles de la corde A, l'air ébranlé par l'une agissant sur l'autre, et la trouvant disposée à un mouvement semblable à celui qu'il a reçu, le lui communique : les deux cordes marchant ainsi de pas égal, toutes les impulsions que l'air reçoit de la corde A, et qu'il communique à la corde B, sont coïncidentes avec les vibrations de cette corde, et par conséquent augmenteront son mouvement, loin de le contrarier : ce mouvement, ainsi successivement augmenté, ira bientôt jusqu'à un frémissement sensible; alors la corde B rendra du son; car toute corde sonore qui frémit sonne; et ce son sera nécessairement à l'*unisson* de celui de la corde A.

Par la même raison, l'octave aiguë frémira et résonnera aussi, mais moins fortement que l'*unisson;* parce que la coïncidence des vibrations, et par conséquent l'impulsion de l'air, y est moins fréquente de la moitié; elle l'est encore moins dans la douzième ou quinte redoublée, et moins dans la dix-septième ou tierce majeure triplée, dernière des consonnances qui frémisse et résonne sensiblement et directement; car, quant à la tierce mineure et aux sixtes, elles ne résonnent que par combinaison.

Toutes les fois que les nombres des vibrations dont deux cordes sont susceptibles en temps égal sont commensurables, on ne peut douter que le son de l'une ne communique à l'autre quelque ébranlement par l'aliquote commune; mais cet ébranlement n'étant plus sensible au delà des quatre accords précédens, il est compté pour rien dans tout le reste. (Voy. *Consonnance.*)

Il paroît, par cette explication, qu'un son n'en fait jamais résonner un autre qu'en vertu de quelque *unisson;* car un son quelconque donne toujours l'*unisson* de ses aliquotes : mais, comme il ne sauroit donner l'*unisson* de ses multiples, il s'ensuit qu'une corde sonore en mouvement n'en peut jamais faire résonner ni frémir une plus grave qu'elle. Sur quoi l'on peut juger de la vérité de l'expérience dont M. Rameau tire l'origine du mode mineur.

UNISSONI. Ce mot italien, écrit tout au long ou en abrégé dans une partition sur la portée vide du second violon, marque qu'il doit jouer à l'unisson sur la partie du premier; et ce même mot, écrit sur la portée vide du premier violon, marque qu'il doit jouer à l'unisson sur la partie du chant.

UNITÉ DE MÉLODIE. Tous les beaux-arts ont quelque *unité* d'objet, source du plaisir qu'ils donnent à l'esprit; car l'attention partagée ne se repose nulle part, et quand deux objets nous occupent, c'est une

preuve qu'aucun des deux ne nous satisfait. Il y a dans la musique une *unité* successive qui se rapporte au sujet, et par laquelle toutes les parties bien liées composent un seul tout dont on aperçoit l'ensemble et tous les rapports.

• Mais il y a une unité d'objet plus fine, plus simultanée, et d'où naît, sans qu'on y songe, l'énergie de la musique et la force de ses expressions.

Lorsque j'entends chanter nos psaumes à quatre parties, je commence toujours par être saisi, ravi de cette harmonie pleine et nerveuse; et les premiers accords, quand ils sont entonnés bien juste, m'émeuvent jusqu'à frissonner : mais à peine en ai-je écouté la suite pendant quelques minutes, que mon attention se relâche, le bruit m'étourdit peu à peu; bientôt il me lasse, et je suis enfin ennuyé de n'entendre que des accords.

Cet effet ne m'arrive point quand j'entends de bonne musique moderne, quoique l'harmonie en soit moins vigoureuse; et je me souviens qu'à l'Opéra de Venise, loin qu'un bel air bien exécuté m'ait jamais ennuyé, je lui donnois, quelque long qu'il fût, une attention toujours nouvelle, et l'écoutois avec plus d'intérêt à la fin qu'au commencement.

Cette différence vient de celle du caractère des deux musiques, dont l'une n'est seulement qu'une suite d'accords, et l'autre est une suite de chant : or le plaisir de l'harmonie n'est qu'un plaisir de pure sensation, et la jouissance des sens est toujours courte, la satiété et l'ennui la suivent de près; mais le plaisir de la mélodie et du chant est un plaisir d'intérêt et de sentiment qui parle au cœur, et que l'artiste peut toujours soutenir et renouveler à force de génie.

La musique doit donc nécessairement chanter pour toucher, pour plaire, pour soutenir l'intérêt et l'attention. Mais comment, dans nos systèmes d'accords et d'harmonie, la musique s'y prendra-t-elle pour chanter? Si chaque partie a son chant propre, tous ces chants, entendus à la fois, se détruiront mutuellement et ne feront plus de chant; si toutes les parties font le même chant, l'on n'aura plus d'harmonie, et le concert sera tout à l'unisson.

La manière dont un instinct musical, un certain sentiment sourd du génie, a levé cette difficulté sans la voir, et en a même tiré avantage, est bien remarquable : l'harmonie, qui devroit étouffer la mélodie, l'anime, la renforce, la détermine; les diverses parties, sans se confondre, concourent au même effet; et, quoique chacune d'elles paroisse avoir son chant propre, de toutes ces parties réunies on n'entend sortir qu'un seul et même chant. C'est là ce que j'appelle *unité de mélodie*.

Voici comment l'harmonie concourt elle-même à cette *unité*, loin d'y nuire. Ce sont nos modes qui caractérisent nos chants, et nos modes sont fondés sur notre harmonie : toutes les fois donc que l'harmonie renforce ou détermine le sentiment du mode et de la modulation, elle ajoute à l'expression du chant, pourvu qu'elle ne le couvre pas.

L'art du compositeur est donc, relativement à l'*unité de mélodie*, 1° quand le mode n'est pas assez déterminé par le chant, de le déter-

miner mieux par l'harmonie; 2° de choisir et tourner ses accords de manière que le son le plus saillant soit toujours celui qui chante, et que celui qui le fait mieux sortir soit à la basse; 3° d'ajouter à l'énergie de chaque passage par des accords durs, si l'expression est dure, et doux, si l'expression est douce; 4° d'avoir égard dans la tournure de l'accompagnement au *forte-piano* de la mélodie; 5° enfin de faire en sorte que le chant des autres parties, loin de contrarier celui de la partie principale, le soutienne, le seconde, et lui donne un plus vif accent.

M. Rameau, pour prouver que l'énergie de la musique vient toute de l'harmonie, donne l'exemple d'un même intervalle, qu'il appelle un même chant, lequel prend des caractères tout différens selon les diverses manières de l'accompagner. M. Rameau n'a pas vu qu'il prouvoit tout le contraire de ce qu'il vouloit prouver; car, dans tous les exemples qu'il donne, l'accompagnement de la basse ne sert qu'à déterminer le chant : un simple intervalle n'est pas un chant, il ne devient chant que quand il a sa place assignée dans le mode; et la basse, en déterminant le mode et le lieu du mode qu'occupe cet intervalle, détermine alors cet intervalle à être tel ou tel chant; de sorte que si, par ce qui précède l'intervalle dans la même partie, on détermine bien le lieu qu'il a dans sa modulation, je soutiens qu'il aura son effet sans aucune basse : ainsi l'harmonie n'agit, dans cette occasion, qu'en déterminant la mélodie à être telle ou telle, et c'est purement comme mélodie que l'intervalle a différentes expressions selon le lieu du mode où il est employé.

L'*unité de mélodie* exige bien qu'on n'entende jamais deux mélodies à la fois, mais non pas que la mélodie ne passe jamais d'une partie a l'autre; au contraire, il y a souvent de l'élégance et du goût à ménager à propos ce passage, même du chant à l'accompagnement, pourvu que la parole soit toujours entendue : il y a même des harmonies savantes et bien ménagées, où la mélodie, sans être dans aucune partie, résulte seulement de l'effet du tout : on en trouvera (pl. XXVIII, fig. 1) un exemple, qui, bien que grossier, suffit pour faire entendre ce que je veux dire.

Il faudroit un traité pour montrer en détail l'application de ce principe aux *duos*, *trios*, *quatuor*, aux chœurs, aux pièces de symphonie; les hommes de génie en découvriront suffisamment l'étendue et l'usage, et leurs ouvrages en instruiront les autres. Je conclus donc, et je dis que du principe que je viens d'établir il s'ensuit, premièrement, que toute musique qui ne chante point est ennuyeuse, quelque harmonie qu'elle puisse avoir; secondement, que toute musique où l'on distingue plusieurs chants simultanés est mauvaise, et qu'il en résulte le même effet que de deux ou plusieurs discours prononcés à la fois sur le même ton. Par ce jugement, qui n'admet nulle exception, l'on voit ce qu'on doit penser de ces merveilleuses musiques où un air sert d'accompagnement à un autre air.

C'est dans ce principe de l'*unité* de mélodie que les Italiens ont senti et suivi sans le connoître, mais que les François n'ont ni connu ni suivi; c'est, dis-je, dans ce grand principe que consiste la différence

essentielle des deux musiques; et c'est, je crois, ce qu'en dira tout juge impartial qui voudra donner à l'une et à l'autre la même attention, si toutefois la chose est possible.

Lorsque j'eus découvert ce principe, je voulus, avant de le proposer, en essayer l'application par moi-même : cet essai produisit *le Devin du village;* après le succès, j'en parlai dans ma *Lettre sur la musique françoise.* C'est aux maîtres de l'art à juger si le principe est bon, et si j'ai bien suivi les règles qui en découlent.

UNIVOQUE, *adj.* Les consonnances *univoques* sont l'octave et ses répliques, parce que toutes portent le même nom. Ptolomée fut le premier qui les appela ainsi.

VOCAL, *adj.* Qui appartient au chant des voix. Tour de chant *vocal;* musique *vocale.*

VOCALE. On prend quelquefois substantivement cet adjectif pour exprimer la partie de la musique qui s'exécute par des voix : « Les symphonies d'un tel opéra sont assez bien faites; mais la *vocale* est mauvaise. »

VOIX, *s. f.* La somme de tous les sons qu'un homme peut, en parlant, en chantant, en criant, tirer de son organe, forme ce qu'on appelle sa *voix;* et les qualités de cette *voix* dépendent aussi de celles des sons qui la forment. Ainsi l'on doit d'abord appliquer à la *voix* tout ce que j'ai dit du son en général. (Voy. *Son.*)

Les physiciens distinguent dans l'homme différentes sortes de *voix;* ou, si l'on veut, ils considèrent la même voix sous différentes faces :

1° Comme un simple son, tel que le cri des enfans;

2° Comme un son articulé, tel qu'il est dans la parole;

3° Dans le chant, qui ajoute à la parole la modulation et la variété des tons;

4° Dans la déclamation, qui paroît dépendre d'une nouvelle modification dans le son et dans la substance même de la *voix;* modification différente de celle du chant et de celle de la parole, puisqu'elle peut s'unir à l'une et à l'autre, ou en être retranchée.

On peut voir dans l'*Encyclopédie*, à l'article *Déclamation des anciens*, d'où ces divisions sont tirées, l'explication que donne M. Duclos de ces différentes sortes de *voix.* Je me contenterai de transcrire ici ce qu'il dit de la voix chantante ou musicale, la seule qui se rapporte à mon sujet.

« Les anciens musiciens ont établi, après Aristoxène : 1° que la *voix* de chant passe d'un degré d'élévation ou d'abaissement à un autre degré, c'est-à-dire d'un ton à l'autre, par saut, sans parcourir l'intervalle qui les sépare; au lieu que celle du discours s'élève et s'abaisse par un mouvement continu; 2° que la *voix* de chant se soutient sur le même ton, considéré comme un point indivisible, ce qui n'arrive pas dans la simple prononciation.

« Cette marche par sauts et avec des repos est en effet celle de la *voix* de chant : mais n'y a-t-il rien de plus dans le chant? Il y a eu une déclamation tragique qui admettoit le passage par saut d'un ton à l'autre, et le repos sur un ton; on remarque la même chose dans cer-

tains orateurs : cependant cette déclamation est encore différente de la *voix* de chant.

« M. Dodard, qui joignoit à l'esprit de discussion et de recherche la plus grande connoissance de la physique, de l'anatomie, et du jeu des parties du corps humain, avoit particulièrement porté son attention sur les organes de la *voix*. Il observe : 1° que tel homme, dont la *voix* de parole est déplaisante, a le chant très-agréable, et au contraire, 2° que si nous n'avons pas entendu chanter quelqu'un, quelque connoissance que nous ayons de sa voix de parole, nous ne le reconnoîtrons pas à sa *voix* de chant.

« M. Dodard, en continuant ses recherches, découvrit que dans la voix de chant il y a, de plus que dans celle de la parole, un mouvement de tout le larynx, c'est-à-dire de la partie de la trachée-artère qui forme comme un nouveau canal qui se termine à la glotte, qui en enveloppe et soutient les muscles. La différence entre les deux *voix* vient donc de celle qu'il y a entre le larynx assis et en repos sur ses attaches, dans la parole, et ce même larynx suspendu sur ses attaches, en action, et mû par un balancement de haut en bas et de bas en haut. Ce balancement peut se comparer au mouvement des oiseaux qui planent, ou des poissons qui se soutiennent à la même place contre le fil de l'eau; quoique les ailes des uns et les nageoires des autres paroissent immobiles à l'œil, elles font de continuelles vibrations, mais si courtes et si promptes, qu'elles sont imperceptibles.

« Le balancement du larynx produit, dans la *voix* de chant, une espèce d'ondulation qui n'est pas dans la simple parole. L'ondulation soutenue et modérée dans les belles *voix* se fait trop sentir dans les *voix* chevrotantes ou foibles. Cette ondulation ne doit pas se confondre avec les cadences et les roulemens, qui se font par des mouvemens très-prompts et très-délicats de l'ouverture de la glotte et qui sont composés de l'intervalle d'un ton ou d'un demi-ton.

« La *voix*, soit du chant, soit de la parole, vient tout entière de la glotte pour le son et pour le ton; mais l'ondulation vient entièrement du balancement de tout le larynx; elle ne fait point partie de la *voix*, mais elle en affecte la totalité.

« Il résulte de ce qui vient d'être exposé que la *voix* de chant consiste dans la marche par saut d'un ton à un autre, dans le séjour sur les tons, et dans cette ondulation du larynx qui affecte la totalité et la substance même du son. »

Quoique cette explication soit très-nette et très-philosophique, elle laisse, à mon avis, quelque chose à désirer, et ce caractère d'ondulation donné par le balancement du larynx à la *voix* de chant ne me paroît pas lui être plus essentiel que la marche par sauts, et le séjour sur les tons, qui, de l'aveu de M. Duclos, ne sont pas pour cette *voix* des caractères spécifiques.

Car, premièrement, on peut à volonté donner ou ôter à la *voix* cette ondulation quand on chante, et l'on n'en chante pas moins quand on file un son tout uni sans aucune espèce d'ondulation; secondement, les sons des instrumens ne diffèrent en aucune sorte de ceux de la

*voix* chantante, quant à leur nature de sons musicaux, et n'ont rien par eux-mêmes de cette ondulation; troisièmement, cette ondulation se forme dans le ton et non dans le timbre; la preuve en est que, sur le violon et sur d'autres instrumens, on imite cette ondulation, non par aucun balancement semblable au mouvement supposé du larynx, mais par un balancement du doigt sur la corde, laquelle, ainsi raccourcie et rallongée alternativement et presque imperceptiblement, rend deux sons alternatifs à mesure que le doigt se recule ou s'avance. Ainsi l'ondulation, quoi qu'en dise M. Dodard, ne consiste pas dans un balancement très-léger du même son, mais dans l'altération plus ou moins fréquente de deux sons très-voisins; et, quand les sons sont trop éloignés et que les secousses alternatives sont trop rudes, alors l'ondulation devient chevrotement.

Je penserois que le vrai caractère distinctif de la *voix* de chant est de former des sons appréciables dont on peut prendre ou sentir l'unisson, et de passer de l'un à l'autre par des intervalles harmoniques et commensurables, au lieu que, dans la *voix* parlante, où les sons ne sont pas assez soutenus, et, pour ainsi dire, assez uns pour pouvoir être appréciés, ou les intervalles qui les séparent ne sont point assez harmoniques, ni leurs rapports assez simples.

Les observations qu'a faites M. Dodard sur les différences de la *voix* de parole et de la *voix* de chant dans le même homme, loin de contrarier cette explication, la confirme; car, comme il y a des langues plus ou moins harmonieuses, dont les accens sont plus ou moins musicaux, on remarque aussi dans ces langues que les *voix* de parole et de chant se rapprochent ou s'éloignent dans la même proportion; ainsi, comme la langue italienne est plus musicale que la françoise, la parole s'y éloigne moins du chant, et il est plus aisé d'y reconnoître au chant l'homme qu'on a entendu parler. Dans une langue qui seroit toute harmonieuse, comme étoit au commencement la langue grecque, la différence de la *voix* de parole à la *voix* de chant seroit nulle; on n'auroit que la même *voix* pour parler et pour chanter; peut-être est-ce encore aujourd'hui le cas des Chinois.

En voilà trop peut-être sur les différens genres de voix; je reviens à la *voix* de chant, et je m'y bornerai dans le reste de cet article.

Chaque individu a sa *voix* particulière qui se distingue de toute autre *voix* par quelque différence propre, comme un visage se distingue d'un autre; mais il y a aussi de ces différences qui sont communes à plusieurs, et qui, formant autant d'espèces de *voix*, demandent pour chacune une dénomination particulière.

Le caractère le plus général qui distingue les *voix* n'est pas celui qui se tire de leur timbre ou de leur volume, mais du degré qu'occupe ce volume dans le système général des sons.

On distingue donc généralement les *voix* en deux classes; savoir, les *voix* aiguës et les *voix* graves. La différence commune des unes aux autres est à peu près d'une octave; ce qui fait que les *voix* aiguës chantent réellement à l'octave des *voix* graves, quand elles semblent chanter à l'unisson.

Les *voix* graves sont les plus ordinaires aux hommes faits; les *voix* aiguës sont celles des femmes, les eunuques et les enfans ont aussi à peu près le même diapason de *voix* que les femmes; tous les hommes en peuvent même approcher en chantant le fausset; mais, de toutes les *voix* aiguës, il faut convenir, malgré la prévention des Italiens pour les castrati, qu'il n'y en a point d'espèce comparable à celle des femmes ni pour l'étendue ni pour la beauté du timbre. La voix des enfans a peu de consistance, et n'a point de bas; celle des eunuques au contraire n'a d'éclat que dans le haut; et pour le fausset, c'est le plus désagréable de tous les timbres de la *voix* humaine; il suffit, pour en convenir, d'écouter à Paris les chœurs du concert spirituel, et d'en comparer les dessus avec ceux de l'Opéra.

Tous ces différens diapasons réunis et mis en ordre forment une étendue générale d'à peu près trois octaves, qu'on a divisées en quatre parties, dont trois, appelées *haute-contre*, *taille* et *basse*, appartiennent aux *voix* graves, et la quatrième seulement, qu'on appelle *dessus*, est assignée aux *voix* aiguës; sur quoi voici quelques remarques qui se présentent.

I. Selon la portée des *voix* ordinaires, qu'on peut fixer à peu près à une dixième majeure, en mettant deux degrés d'intervalle entre chaque espèce de *voix* et celle qui la suit, ce qui est toute la différence qu'on peut leur donner, le système général des *voix* humaines dans les deux sexes, qu'on fait passer trois octaves, ne devroit enfermer que deux octaves et deux tons; c'étoit en effet à cette étendue que se bornèrent les quatre parties de la musique longtemps après l'invention du contre-point, comme on le voit dans les compositions du XIV^e siècle, où la même clef, sur quatre positions successives, de ligne en ligne, sert pour la basse, qu'ils appeloient *ténor*, pour la taille, qu'ils appeloient *contraténor*, pour la haute-contre, qu'ils appeloient *mottetus*, et pour le dessus, qu'ils appeloient *triplum*. Cette distribution devoit rendre, à la vérité, la composition plus difficile, mais en même temps l'harmonie plus serrée et plus agréable.

II. Pour pousser le système vocal à l'étendue de trois octaves avec la gradation dont je viens de parler, il faudroit six parties au lieu de quatre; et rien ne seroit plus naturel que cette division, non par rapport à l'harmonie, qui ne comporte pas tant de sons différens, mais par rapport aux *voix* qui sont actuellement assez mal distribuées; en effet pourquoi trois parties dans les *voix* d'hommes et une seulement dans les *voix* de femmes, si la totalité de celles-ci renferme une aussi grande étendue que la totalité des autres? Qu'on mesure l'intervalle des sons les plus aigus des *voix* féminines les plus aiguës aux sons les plus graves des *voix* féminines les plus graves, qu'on fasse la même chose pour les *voix* d'hommes; et non-seulement on n'y trouvera pas une différence suffisante pour établir trois parties d'un côté et une seule de l'autre, mais cette différence même, s'il y en a, se réduira à très-peu de chose. Pour juger sainement de cela, il ne faut pas se borner à l'examen des choses telles qu'elles sont, mais voir encore ce qu'elles pourroient être, et considérer que l'usage contribue beaucoup

à former les *voix* sur le caractère qu'on veut leur donner. En France, où l'on veut des basses, des hautes-contre, et où l'on ne fait aucun cas des bas-dessus, les *voix* d'hommes prennent différens caractères, et les *voix* de femmes n'en gardent qu'un seul; mais en Italie, où l'on fait autant de cas d'un beau bas-dessus que de la voix la plus aiguë, il se trouve parmi les femmes de très-belles *voix* graves qu'ils appellent *contr'alti*, et de très-belles *voix* aiguës qu'ils appellent *soprani;* au contraire, en *voix* d'hommes récitantes, ils n'ont que des *tenori :* de sorte que, s'il n'y a qu'un caractère de *voix* de femmes dans nos opéras, dans les leurs il n'y a qu'un caractère de *voix* d'hommes.

A l'égard des chœurs, si généralement les parties en sont distribuées en Italie comme en France, c'est un usage universel, mais arbitraire, qui n'a point de fondement naturel. D'ailleurs n'admire-t-on pas en plusieurs lieux, et singulièrement à Venise, de très-belles musiques à grand chœur, exécutées uniquement par de jeunes filles?

III. Le trop grand éloignement des *voix* entre elles, qui leur fait à toutes excéder leur portée, oblige souvent d'en subdiviser plusieurs : c'est ainsi qu'on divise les basses en basses-contre et basses-tailles, les tailles en hautes-tailles et concordans, les dessus en premiers et seconds; mais dans tout cela on n'aperçoit rien de fixe, rien de réglé sur quelque principe. L'esprit général des compositeurs françois est toujours de forcer les *voix* pour les faire crier plutôt que chanter : c'est pour cela qu'on paroît aujourd'hui se borner aux basses et hautes-contre, qui sont dans les deux extrêmes. A l'égard de la taille, partie si naturelle à l'homme qu'on l'appelle *voix humaine* par excellence, elle est déjà bannie de nos opéras, où l'on ne veut rien de naturel; et, par la même raison, elle ne tardera pas à l'être de toute la musique françoise.

On distingue encore les *voix* par beaucoup d'autres différences que celles du grave à l'aigu. Il y a des *voix* fortes, dont les sons sont forts et bruyans; des *voix* douces, dont les sons sont doux et flûtés; de grandes *voix*, qui ont beaucoup d'étendue; de belles *voix*, dont les sons sont pleins, justes et harmonieux; il y a aussi les contraires de tout cela. Il y a des *voix* dures et pesantes; il y a des *voix* flexibles et légères; il y en a dont les beaux sons sont inégalement distribués, aux unes dans le haut, à d'autres dans le *medium*, à d'autres dans le bas; il y a aussi des *voix* égales, qui font sentir le même timbre dans toute leur étendue. C'est au compositeur à tirer parti de chaque *voix*, par ce que son caractère a de plus avantageux. En Italie, où chaque fois qu'on remet au théâtre un opéra, c'est toujours de nouvelle musique, les compositeurs ont toujours grand soin d'approprier tous les rôles aux *voix* qui les doivent chanter. Mais en France, où la même musique dure des siècles, il faut que chaque rôle serve toujours à toutes les *voix* de même espèce; et c'est peut-être une des raisons pourquoi le chant françois, loin d'acquérir aucune perfection, devient de jour en jour plus traînant et plus lourd.

La voix la plus étendue, la plus flexible, la plus douce, la plus harmonieuse qui peut-être ait jamais existé, paroît avoir été celle du che-

valier Balthasar Ferri, Pérousin, dans le siècle dernier, chanteur unique et prodigieux, que s'arrachoient tour à tour les souverains de l'Europe, qui fut comblé de biens et d'honneurs durant sa vie, et dont toutes les muses d'Italie célébrèrent à l'envi les talens et la gloire après sa mort. Tous les écrits faits à la louange de ce musicien célèbre respirent le ravissement, l'enthousiasme; et l'accord de tous ses contemporains montre qu'un talent si parfait et si rare étoit même au-dessus de l'envie. Rien, disent-ils, ne peut exprimer l'éclat de sa *voix* ni les grâces de son chant; il avoit au plus haut degré tous les caractères de perfection dans tous les genres; il étoit gai, fier, grave, tendre, à sa volonté, et les cœurs se fondoient à son pathétique. Parmi l'infinité de tours de force qu'il faisoit de sa *voix* je n'en citerai qu'un seul; il montoit et redescendoit tout d'une haleine deux octaves pleines par un trille continuel marqué sur tous les degrés chromatiques, avec tant de justesse, quoique sans accompagnement, que si l'on venoit à frapper brusquement cet accompagnement sous la note où il se trouvoit, soit bémol, soit dièse, on sentoit à l'instant l'accord d'une justesse à surprendre tous les auditeurs.

On appelle encore *voix* les parties vocales et récitantes pour lesquelles une pièce de musique est composée; ainsi l'on dit un mottet à *voix* seule, au lieu de dire un mottet en récit; une cantate à deux *voix*, au lieu de dire une cantate en duo ou à deux parties, etc. (Voy. *Duo*, *Trio*.)

VOLTE, *s. f.* Sorte d'air à trois temps, propre à une danse de même nom, laquelle est composée de beaucoup de tours et retours, d'où lui est venu le nom de *volte;* cette danse étoit une espèce de gaillarde, et n'est plus en usage depuis longtemps.

VOLUME. Le *volume* d'une voix est l'étendue ou l'intervalle qui est entre le son le plus aigu et le son le plus grave qu'elle peut rendre. Le *volume* des voix les plus ordinaires est d'environ huit à neuf tons; les plus grandes voix ne passent guère les deux octaves en sons bien justes et bien pleins.

UPINGE. Sorte de chanson consacrée à Diane parmi les Grecs. (Voyez *Chanson*.)

UT. La première des six syllabes de la gamme de l'Arétin, laquelle répond à la lettre C.

Par la méthode des transpositions on appelle toujours *ut* la tonique des modes majeurs et la médiante des modes mineurs. (Voy. *Gamme*, *Transposition*.)

Les Italiens, trouvant cette syllabe *ut* trop sourde, lui substituent, en solfiant, la syllabe *do*.

## Z

* ZA. Syllabe par laquelle on distingue dans le plain-chant le *si* bémol du *si* naturel, auquel on laisse le nom de *si*.

---

PLANCHE I.

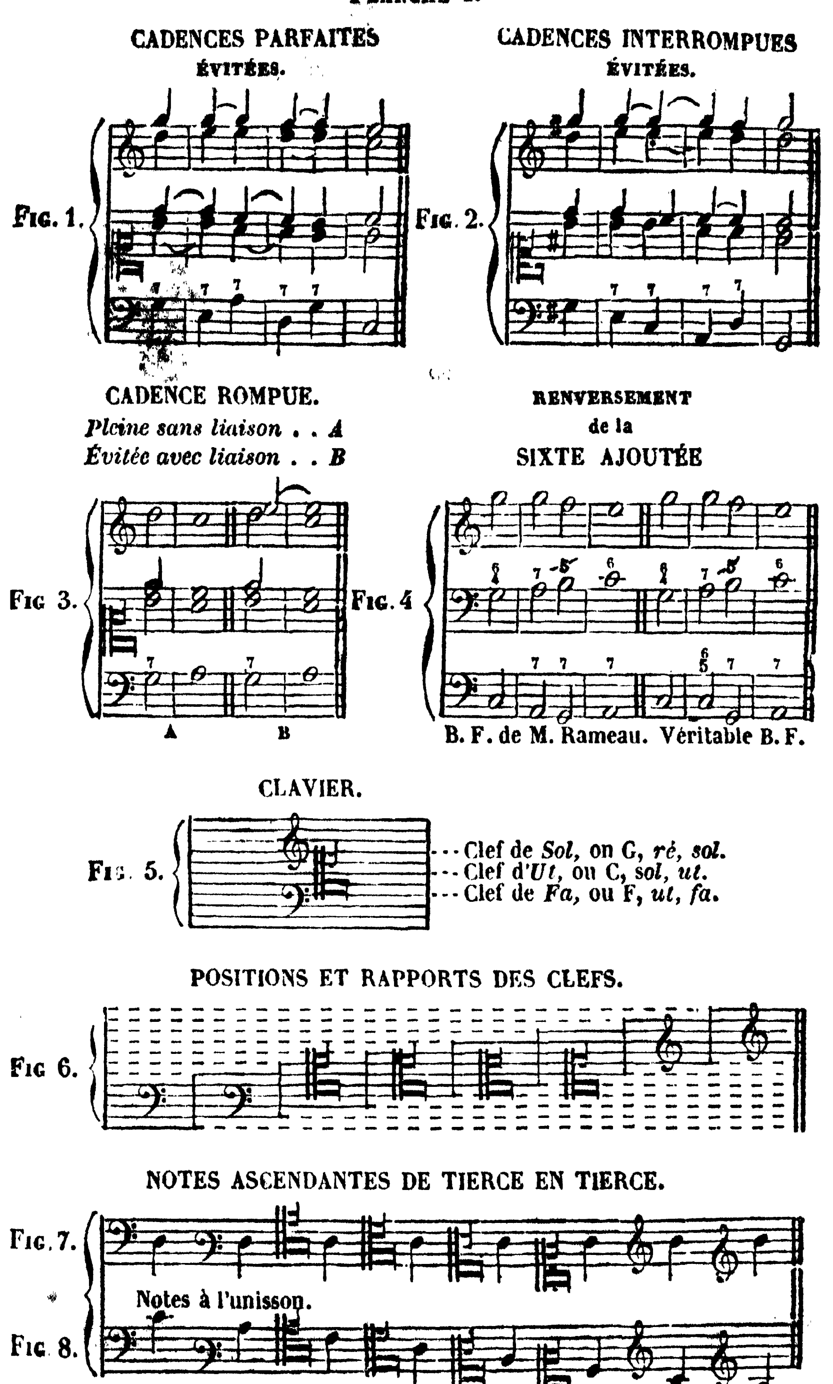
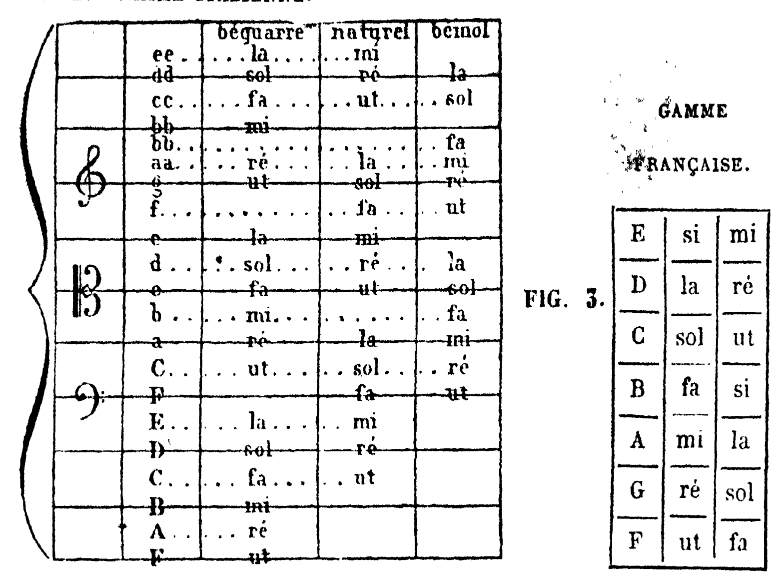

CADENCES PARFAITES
ÉVITÉES.
CADENCES INTERROMPUES
ÉVITÉES.
FIG. 1.
FIG. 2.
CADENCE ROMPUE.
Pleine sans liaison . . A
Évitée avec liaison . . B
RENVERSEMENT
de la
SIXTE AJOUTÉE
FIG 3.
FIG. 4
A
B
B. F. de M. Rameau. Véritable B. F.
CLAVIER.
FIG. 5.
Clef de Sol, ou G, ré, sol.
Clef d'Ut, ou C, sol, ut.
Clef de Fa, ou F, ut, fa.
POSITIONS ET RAPPORTS DES CLEFS.
FIG 6.
NOTES ASCENDANTES DE TIERCE EN TIERCE.
FIG. 7.
Notes à l'unisson.
FIG 8.

PLANCHE II.




FIG. 2. GAMME ITALIENNE.



| | béquarre | naturel | bémol |
|---|---|---|---|
| ee | la | mi | |
| dd | sol | ré | la |
| cc | fa | ut | sol |
| bb | mi | | |
| bb | | | fa |
| aa | ré | la | mi |
| g | ut | sol | ré |
| f | | fa | ut |
| e | la | mi | |
| d | sol | ré | la |
| c | fa | ut | sol |
| b | mi | | fa |
| a | ré | la | mi |
| C | ut | sol | ré |
| F | | fa | ut |
| E | la | mi | |
| D | sol | ré | |
| C | fa | ut | |
| B | mi | | |
| A | ré | | |
| F | ut | | |

FIG. 3. GAMME FRANÇAISE.

| | | |
|---|---|---|
| E | si | mi |
| D | la | ré |
| C | sol | ut |
| B | fa | si |
| A | mi | la |
| G | ré | sol |
| F | ut | fa |




CARILLON CONSONNANT A NEUF TIMBRES.



PLANCHE III.

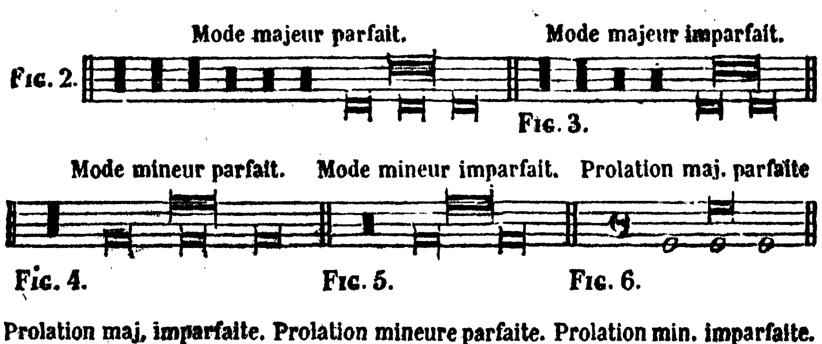

Fig. 1.
Deux temps.
à deux temps.
2
Deux-quatre.
à deux temps.
3
Six-quatre.
à deux temps.
4
Trois-huit.
a un temps ou à trois.
5
Six-huit.
à deux temps.
6
Six-seize.
à deux temps.
7
Trois temps
à trois temps
8
Trois-deux.
à trois temps.
9
Neuf-quatre.
à trois temps.
10
Neuf-huit.
à trois temps.
11
Trois-quatre.
à trois temps.
12
Trois-seize.
à un temps.
13
Quatre temps.
à quatre temps.
14
Douze-quatre.
à quatre temps.
15
Douze-huit.
à quatre temps.
16
Douze-seize.
à quatre-temps.

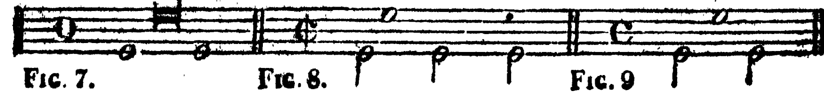
## Planche IV.

### EXEMPLE D'UNE MESURE SESQUI-ALTÈRE A DEUX TEMPS INÉGAUX

Fig. 1.

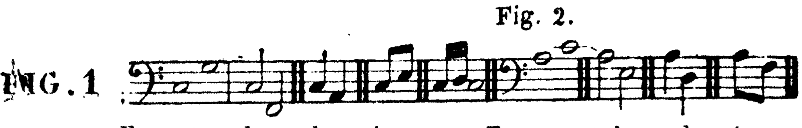
### ANCIENS CARACTÈRES DE QUANTITÉ.



## PLANCHE V

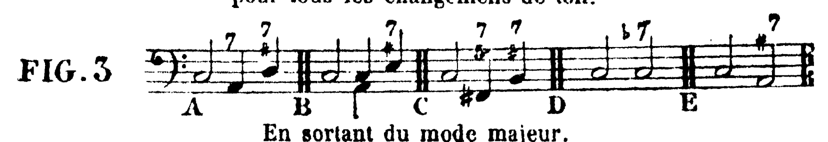
## TABLE DE TOUTES LES MODULATIONS IMMÉDIATES.




En sortant du mode majeur. En sortant du mode mineur.

## TRANSITIONS DE BASSE FONDAMENTALE

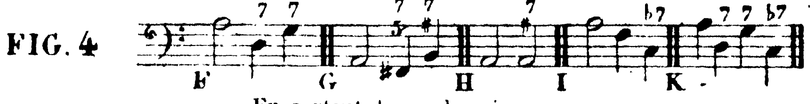
pour tous les changemens de ton.




En sortant du mode majeur.

MAJEUR.

Ton d'UT.
- Dominante . . . . . . . A
- Sixième note . . . . B
- Médiante . . . . . . . . C
- Sous-dominante. . . D
- Seconde note . . . . E

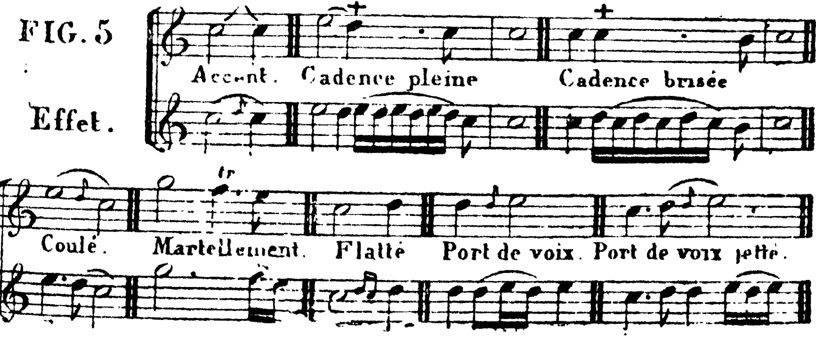



En sortant du mode mineur.

MINEUR.

Ton de LA.
- Médiante . . . . . . . . F
- Dominante . . . . . . . G
- Sous-dominante. . . . H
- Sixième. . . . . . . . . I
- Idem. . . . . . . . . . . K

## AGRÉMENS DU CHANT FRANÇOIS.



## PLANCHE VI.

FIG. 1.

### TABLE DE TOUS LES INTERVALLES SIMPLES,

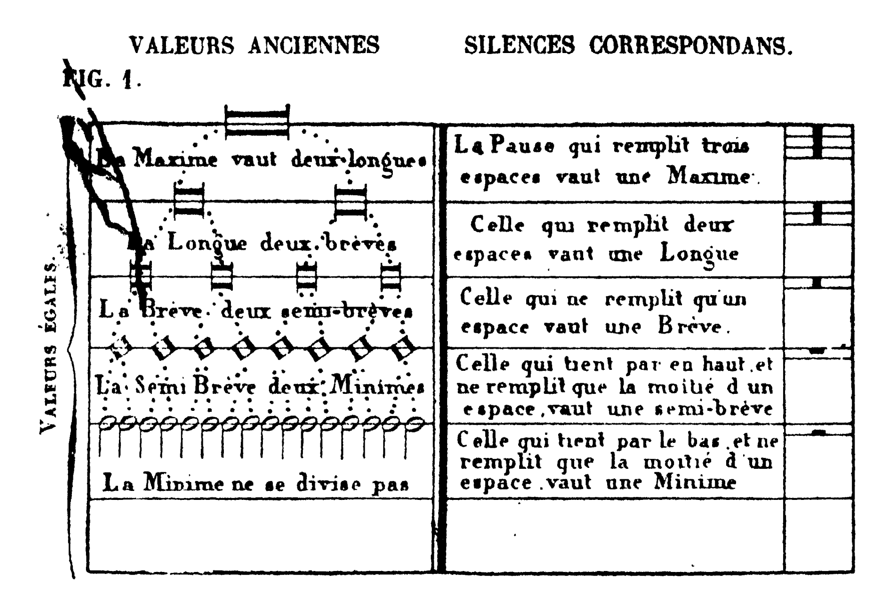
PRATICABLES DANS LA MUSIQUE.

| INTERVALLE exprimé en notes. | NOMS de l'intervalle. | DEGRÉS qu'il contient. | VALEURS en tons et semi-tons. | RAPPORT en nombres. |
|---|---|---|---|---|
| Ut # ... ré ♭ | Seconde diminuée. | 1 | 0 | 375 .. 384 |
| Si ... ut | Seconde mineure. | 1 | 1 semi-ton. | 15 ... 16 |
| Ut ... ré | Seconde majeure. | 1 | 1 ton. | 8 ... 9 |
| Ut .. ré # | Seconde superflue. | 1 | 1 ½ ton. | 64 ... 75 |
| Si ... ré ♭ | Tierce diminuée. | 2 | 1 ton. | 125 ... 144 |
| Mi ... sol | Tierce mineure. | 2 | 1 ½ ton. | 5 ... 6 |
| Ut ... mi | Tierce majeure. | 2 | 2 tons. | 4 ... 5 |
| Fa ... la # | Tierce superflue. | 2 | 2 ½ tons. | 96 ... 125 |
| Ut # ... fa | Quarte diminuée. | 3 | 2 tons. | 75 ... 96 |
| Ut ... fa | Quarte juste. | 3 | 2 ½ tons. | 3 ... 4 |
| Ut .. fa # | Quarte superflue dite triton. | 3 | 3 tons | 32 ... 45 |
| Fa # ... ut | Quinte diminuée dite fausse quinte. | 4 | 3 tons. | 45 ... 64 |
| Ut .. sol | Quinte juste. | 4 | 3 ½ tons. | 2 ... 3 |
| Ut ... sol # | Quinte superflue. | 4 | 4 tons. | 16 ... 25 |
| Fa # ... fa | Sixte diminuée. | 5 | 3 ½ tons. | 125 ... 192 |
| Mi ... ut | Sixte mineure. | 5 | 4 tons. | 5 ... 8 |
| Sol ... mi | Sixte majeure. | 5 | 4 ½ tons. | 3 ... 5 |
| Ré ♭ ... si | Sixte superflue. | 5 | 5 tons. | 72 ... 125 |
| Ré # ... ut | Septième diminuée. | 6 | 4 ½ tons. | 75 ... 128 |
| Mi ... ré | Septième mineure. | 6 | 5 tons. | 5 ... 9 |
| Ut ... si | Septième majeure. | 6 | 5 ½ tons. | 8 ... 15 |
| Sol ♭ ... fa # | Septième superflue. | 6 | 6 tons. | 81 ... 160 |
| Ut ... ut | Octave. | 7 | 6 tons | 1 ... 2 |

PLANCHE VII.

VALEURS ANCIENNES SILENCES CORRESPONDANS.

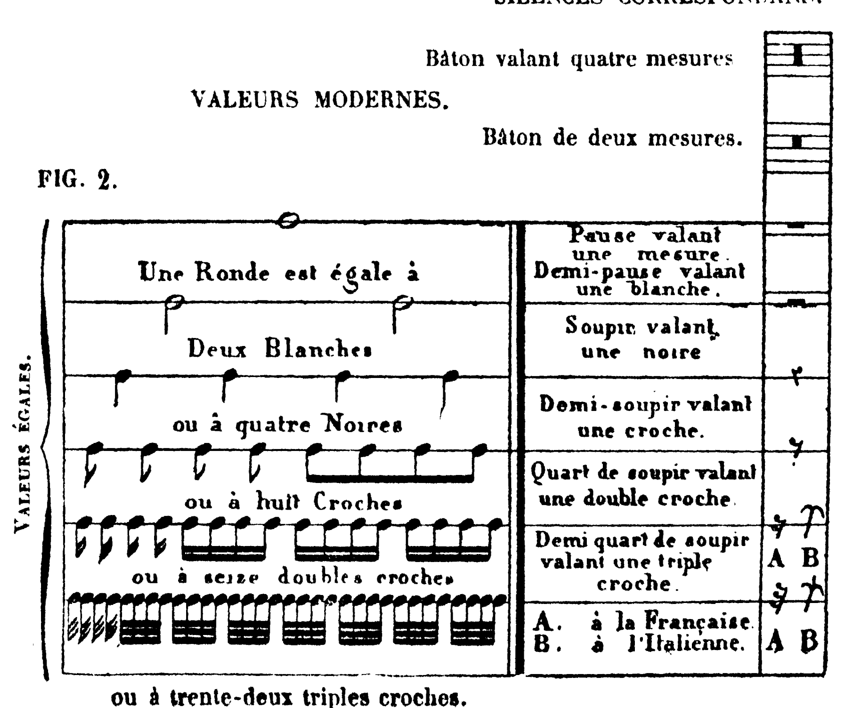
FIG. 1.




SILENCES CORRESPONDANS.

VALEURS MODERNES.

FIG. 2.




ou à trente-deux triples croches.

PLANCHE VIII.

A. crochet. B. double crochet.

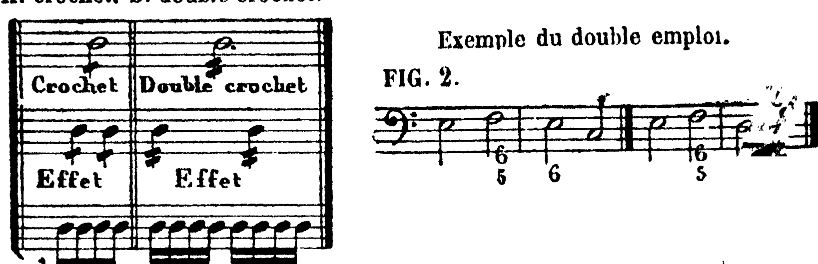



FIG. 1. Gamme toute dans le même ton à la faveur du double emploi.

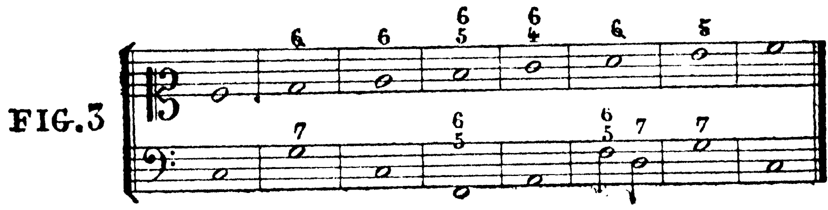
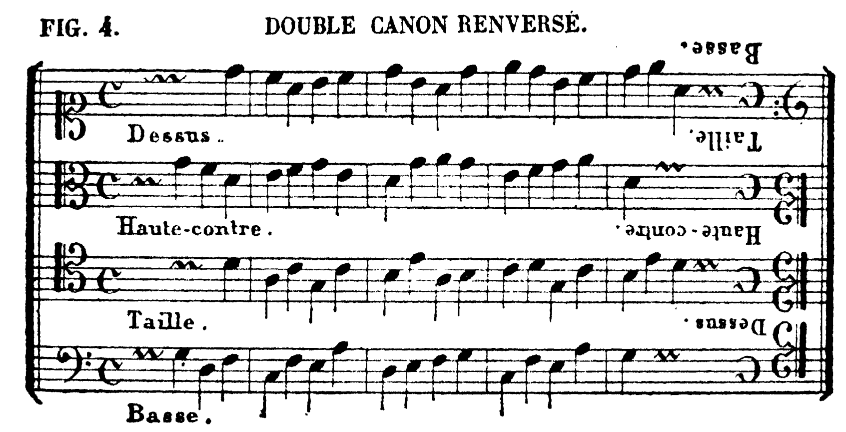
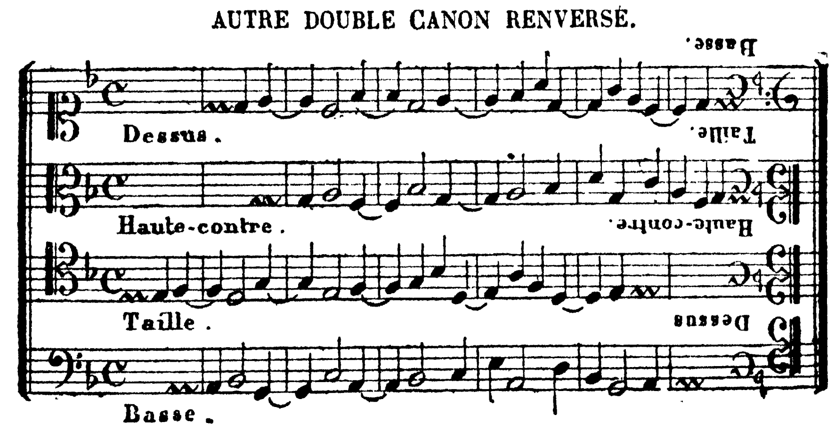



FIG. 4. DOUBLE CANON RENVERSÉ.




AUTRE DOUBLE CANON RENVERSÉ.



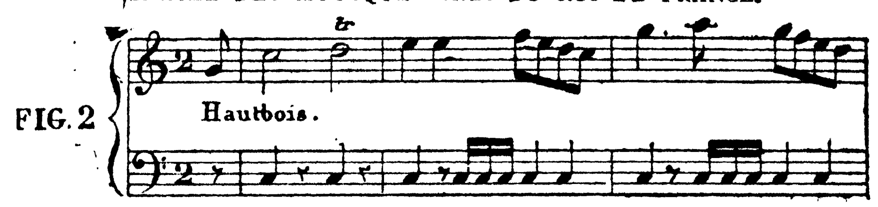
## PLANCHE IX.

Preuve de la septième renversée de la sixte ajoutée.




MARCHE DES MOUSQUETAIRES DU ROI DE FRANCE.

FIG. 2




Tambours.




Fusées.

FIG. 3

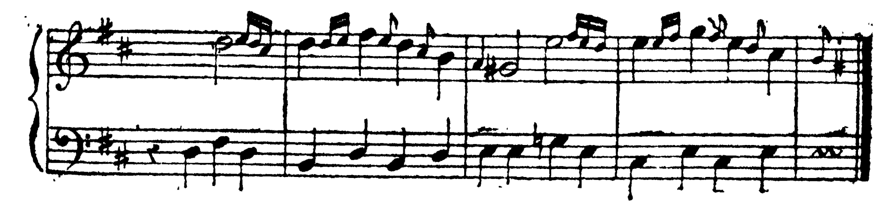


NOTES DE GOUT DE LA PREMIÈRE ESPÈCE.



FIG. 4.

NOTES DE GOUT DE LA SECONDE ESPÈCE.



## PLANCHE X.

### ODE DE PINDARE.

Premier morceau de musique ancienne.

FIG. 1

Le Chœur qui suit se chante au son de la cithare.

### HYMNE A NÉMÉSIS.

Deuxième morceau de musique ancienne.



## PLANCHE XI.

# NOTES DE L'ANCIENNE MUSIQUE GRECQUE.

### GENRE DIATONIQUE, MODE LYDIEN.

B. La première note est pour la musique vocale, la seconde pour l'instrumentale.

| NOMS MODERNES. | NOMS ANCIENS. | NOTES. | EXPLICATIONS. |
|---|---|---|---|
| La...... | Proslambanomène........ | Ζ ⊢ | Zéta imparfait et Tau couché. |
| Si....... | Hypate hypaton......... | ⅂ Γ | Gamma à rebours et Gamma droit. |
| Ut...... | Parhypate hypaton....... | R L | Béta imparfait et Gamma renversé |
| Ré...... | Hypaton diatonos ....... | Φ F | Phi et Digamma |
| Mi...... | Hypate méson........... | C C | Sigma et sigma. |
| Fa...... | Parhypate méson........ | Ρ ◡ | Rho et Sigma couché. |
| Sol...... | Méson diatonos.......... | Μ Π | Mi et Pi prolongé. |
| La...... | Mèse.................... | Ι < | Iota et Lambda couché. |
| Si ♭ ... | Trite synnéménon...... | Θ V | Théta et Lambda renversé. |
| Si ♮ .... | Paramèse ............. | Ζ ⊏ | Zéta et Pi couché. |
| *Ut...... | Synnéménon diatonos... | Γ Ν | Gamma et Ni |
| +Ré .... | Nète synnéménon...... . | Ʊ Ζ | Oméga renversé et Zéta. |
| *Ut...... | Trite diézeugménon...... | Ε Π | Éta et Pi renversé et prolongé. |
| +Ré. .... | Diézeugménon diatonos. . | comme La | Nète synnéménon, qui est la même corde. |
| Mi...... | Nète diézeugménon...... | ⊖ Ν | Phi couché et Éta courant prolongé. |

PLANCHE XII.

| NOMS MODERNES. | NOMS ANCIENS. | NOTES. | EXPLICATIONS. |
|---|---|---|---|
| Fa...... | Trite hyperboléon....... | ⅄ ⅄ | Upsilon renversé et Alpha tronqué à droite. |
| Sol...... | Hyperboléon diatonos.... | M ꟼ | Mi et Pi prolongé surmonté d'un accent. |
| La.. ... | Nète hyperboléon........ | I ⋗ | Iota et Lambda couché surmonté d'un accent. |

REMARQUES.

Quoique la corde diatonos du tétracorde synnéménon et la trite du tétracorde diézeugménon aient des notes différentes, elles ne sont que la même corde, ou deux cordes à l'unisson. Il en est de même des deux cordes nète synnéménon et diézeugménon diatonos, ainsi ces deux-ci portent-elles les mêmes notes. Il faut remarquer aussi que la mèse et la nète hyperboléon portent la même note pour le vocal quoiqu'elles soient à l'octave l'une de l'autre, apparemment qu'on avoit dans la pratique quelque autre moyen de les distinguer.

Les curieux qui voudront connoître les notes de tous les genres et de tous les modes pourront consulter dans Meibomius les tables d'Alipius et de Bacchius.

## Planche XIII.

## DIAGRAMME GÉNÉRAL DU SYSTÈME DES GRECS

### POUR LE GENRE DIATONIQUE.

| | Noms modernes. | Noms anciens. | |
|---|---|---|---|
| | [illegible]a. | Nète hyperboléon. | Tétracorde hyperboléon. |
| | [illegible] | Hyperboléon diatonos. | |
| | Fa. | Trite hyperboléon. | |
| | Mi. | Nète diézeugménon. | Synaphe ou conjonction. |
| TÉTRACORDE SYNNÉMÉNON. | Ré. | Diézeugménon diatonos. / Nète synnéménon. | Tétracorde diézeugménon. |
| | Ut. | Synnéménon diatonos. / Trite synnéménon. | |
| | Si. | Paramèse. | Diazeuxis ou disjonction. |
| | Si ♭. | Trite synnéménon. | |
| | La. | Mèse. | |
| | Sol. | Méson diatonos. | Trétacorde méson. |
| | Fa. | Parhypate méson. | |
| | | Hypate méson | Synaphe ou conjonction. |
| | Ré. | Hypaton diatonos. | Tétracorde hypaton. |
| | Ut. | Parhypate hypaton. | |
| | Si. | Hypate hypaton. | |
| | La. | Proslambanomenos. | |

PLANCHE XIV.

# TABLE GÉNÉRALE

## DE TOUS LES MODES DE LA MUSIQUE ANCIENNE.

N. B. Comme les auteurs ont donné divers noms à la plupart de ces modes, les moins usités ont été mis en plus petits caractères.

| | | | |
|---|---|---|---|
| GRAVES. | 1 | ..LA......... | HYPODORIEN. commun. locrien. |
| | 2 | ...SI bémol.... | HYPOIONIEN. hypoiastien. hypophrygien grave. |
| | 3 | . SI......... | HYPOPHRYGIEN. |
| | 4 | ..UT......... | HYPOEOLIEN. hypolydien grave. |
| | 5 | ..UT dièse.... | HYPOLYDIEN |
| MOYENS. | 6 | ..RÉ......... | DORIEN. hypomixolydien |
| | 7 | ..MI bémol... | IONIEN. iastien. phrygien grave |
| | 8 | ..MI......... | PHRYGIEN. |
| | 9 | . FA......... | ÉOLIEN. lydien grave |
| | 10 | . FA dièse.... | LYDIEN. |
| AIGUS | 11 | ..SOL........ | HYPERDORIEN. MIXOLYDIEN. |
| | 12 | . LA bémol... | HYPERIONIEN. hyperiastien. mixolydien aigu. |
| | 13 | ..LA......... | HYPERPHRYGIEN. hypermixolydien *. |
| | 14 | ..SI bémol.... | HYPERÉOLIEN. |
| | 15 | ..SI......... | HYPERLYDIEN. |

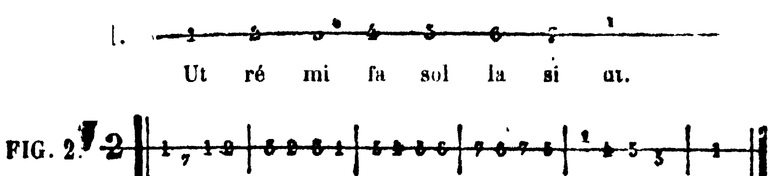
* Je place ici le mode HYPERMIXOLYDIEN, le trouvant ainsi noté dans mes cahiers sous la citation [illegible] de. Mais la véritable place de ce mode doit être, ce me semble, un semi-ton au-dessus de l'HYPERLYDIEN : ainsi je pe[illegible] Euclide s'est trompé, ou que je l'ai mal transcrit.

## PLANCHE XV.

## NOUVEAUX CARACTÈRES DE MUSIQUE.

### EXEMPLE DE VALEURS ÉGALES.

L'octave en montant.




IDEM, en séparant les tons par des virgules.

FIG. 2.

EXEMPLE pour les valeurs inégales, points, syncopes et silences.

FIG. 3.

AIR A CHANTER AVEC LA BASSE.

FIG 4

Chant. Fa. 3 Basse.

Quando spunta in ciel l'aurora e im-

fiora il vago crine rende al fine col suo viso il bel riso al

cielo al mar il bel riso al cielo al mar. Così vuo spe-

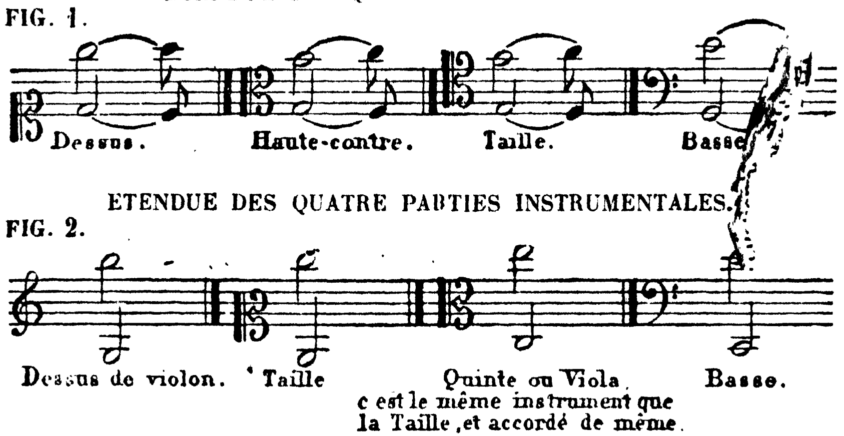
rar anch'io che ri-sorga nel mio core lieto a more

e'l pianto mio debba un giorno conso-lar. Quando spunta &c.

PLANCHE XVI.



ÉTENDUE DES QUATRE PARTIES VOCALES.




PARTITION POUR L'ACCORD DE L'ORGUE ET DU CLAVECIN.




TABLE DES SONS HARMONIQUES

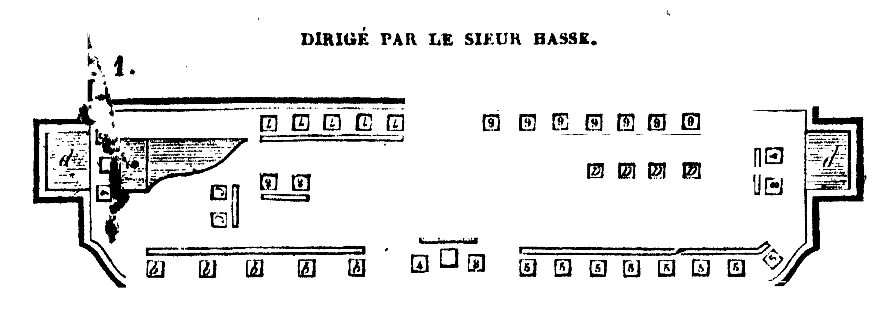
sensibles et appréhensibles sur le violoncelle

| | | |
|---|---|---|
| La corde à vide | | L'unisson. |
| La tierce mineure | Donne | La dix-neuvième, ou la double octave de la quinte. |
| La tierce majeure | | La dix-septième, ou la double de la même tierce majeure. |
| La quarte, | | La double octave. |
| La quinte | | La deuxième, ou l'octave de la même quinte. |
| La sixte mineure | | La triple octave. |
| La sixte majeure | | La dix-septième majeure, ou la double octave de la tierce, |
| L'octave | | L'octave. |

## PLANCHE XVII.

## DISTRIBUTION DE L'ORCHESTRE DE L'OPÉRA DE DRESDE,

### DIRIGÉ PAR LE SIEUR HASSE.



#### RENVOI DES CHIFFRES.

1. Clavecin du maître de chapelle.
2. Clavecin d'accompagnement.
3. Violoncelles.
4. Contre-basses.
5. Premiers violons.
6. Seconds violons, ayant le dos tourné au théâtre.
7. Hautbois, de même.
8. Flûtes, de même.

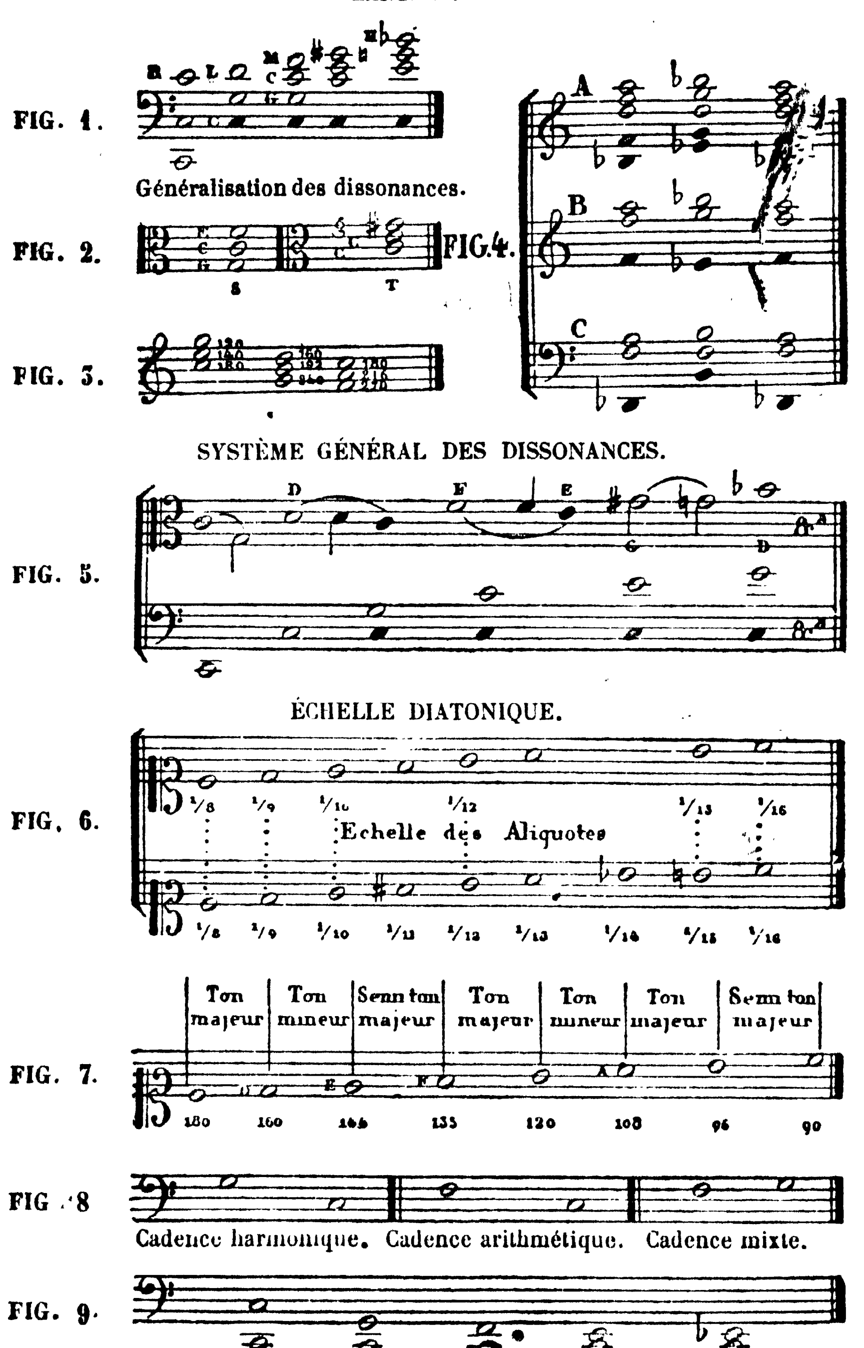
A. Tailles, de même.
B. Bassons.
C. Cors de chasse.
D. Une tribune de chaque côté pour les timbales et les trompettes.

## HYMNE DE SAINT JEAN,

Telle qu'elle se chantoit anciennement, tirée du manuscrit de Sens.



PLANCHE XVIII.



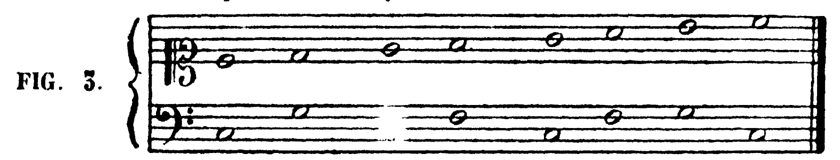
## PLANCHE XIX.

### EMPLOI DE LA QUINTE SUPERFLUE.




### BASSE FONDAMENTALE ET REGULIÈRE

De l'échelle diatonique ascendante par la succession naturelle des 3 cadences.

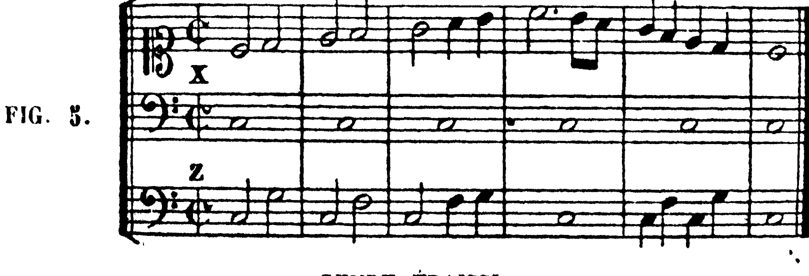



### BASSE FONDAMENTALE DES HARMONISTES

du xv^e siècle corrigée.




### ÉCHELLE DIATONIQUE MESURÉE.




### GENRE ÉPAISSI.

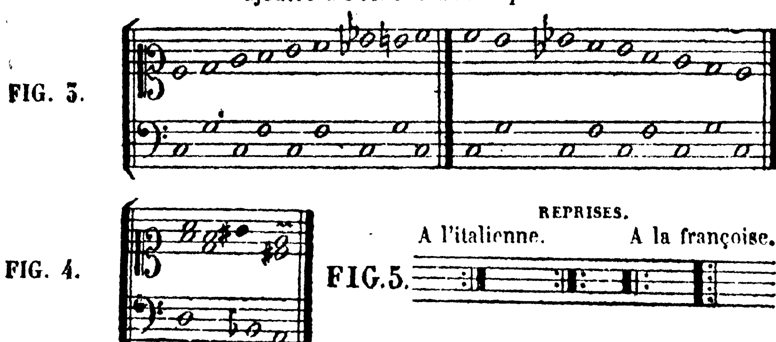
FIG. 6.

## PLANCHE XX.

TÉTRACORDE CHROMATIQUE. TÉTRACORDE ENHARMONIQUE.




BASSE FONDAMENTALE
Qui retourne exactement sur elle-même au moyen de la septième aliquote ajoutée à l'échelle diatonique




GAMME ET ACCOMPAGNEMENT DE MODE MIXTE
DE M. BLAINVILLE,






MANIÈRE DE REPRENDRE.



## Planche XXI.

### PREMIÈRE ÉCHELLE CHROMATIQUE

FIG. 1. TIRÉE DE M. MALCOLM.

| | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Majeur. | Moyen. | Majeur. | Mineur. | Majeur. | Moyen. | Majeur. | Majeur. | Mineur. | Majeur. | Moyen. | Majeur. | |
| Ut | Ut♯ | Ré | Mi♭ | Mi | Fa | Fa♯ | Sol | Sol♯ | La | Si♭ | Si | Ut |
| $\frac{15}{16}$ | $\frac{128}{135}$ | $\frac{15}{16}$ | $\frac{24}{25}$ | $\frac{15}{16}$ | $\frac{128}{135}$ | $\frac{15}{16}$ | $\frac{15}{16}$ | $\frac{24}{25}$ | $\frac{15}{16}$ | $\frac{128}{135}$ | $\frac{15}{16}$ | |

FIG. 2

### DEUXIÈME ÉCHELLE CHROMATIQUE TIRÉE DE MÊME.

| | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| $\frac{16}{17}$ | $\frac{17}{18}$ | $\frac{18}{19}$ | $\frac{19}{20}$ | $\frac{15}{16}$ | $\frac{16}{17}$ | $\frac{17}{18}$ | $\frac{18}{19}$ | $\frac{19}{20}$ | $\frac{16}{17}$ | $\frac{17}{18}$ | $\frac{15}{16}$ | |
| Ut | Ut♯ | Ré | Mi♭ | Mi | Fa | Fa♯ | Sol | Sol♯ | La | Si♭ | Si | Ut |

### ECHELLE ENHARMONIQUE.

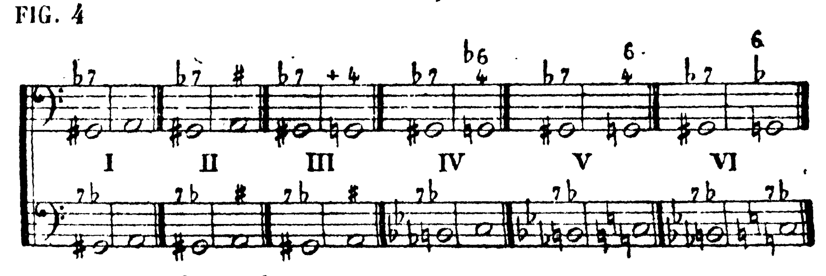
FIG. 3.

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Ut | Ut♯ | Ré♭ | Ré | Ré♯ | Mi♭ | Mi | Mi♯ | Fa | Fa♯ |
| $\frac{24}{25}$ | $\frac{576}{625}$ | $\frac{24}{25}$ | $\frac{24}{25}$ | $\frac{125}{128}$ | $\frac{24}{25}$ | $\frac{24}{25}$ | $\frac{125}{128}$ | $\frac{24}{25}$ | |

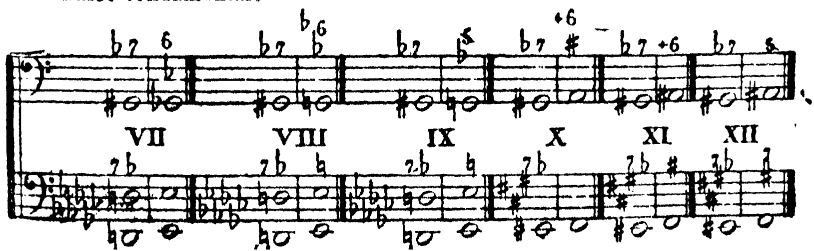
| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Sol♭ | Sol | Sol♯ | La♭ | La | La♯ | Si♭ | Si | Si♯ | Ut |
| $\frac{576}{625}$ | $\frac{24}{25}$ | $\frac{24}{25}$ | $\frac{125}{128}$ | $\frac{24}{25}$ | $\frac{24}{25}$ | $\frac{576}{625}$ | $\frac{24}{25}$ | $\frac{24}{25}$ | $\frac{125}{128}$ |

Douze manières de sortir de septième diminuée, où sont comprises les trois transitions enharmoniques et leurs combinaisons.

FIG. 4




Basse fondamentale.

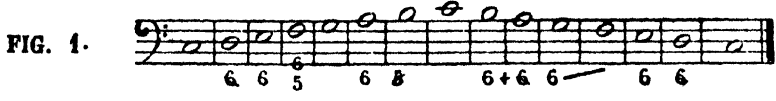


## PLANCHE XXII.

### RÈGLE DE L'OCTAVE.

En mode majeur.

FIG. 1.



En mode mineur.

FIG. 2.

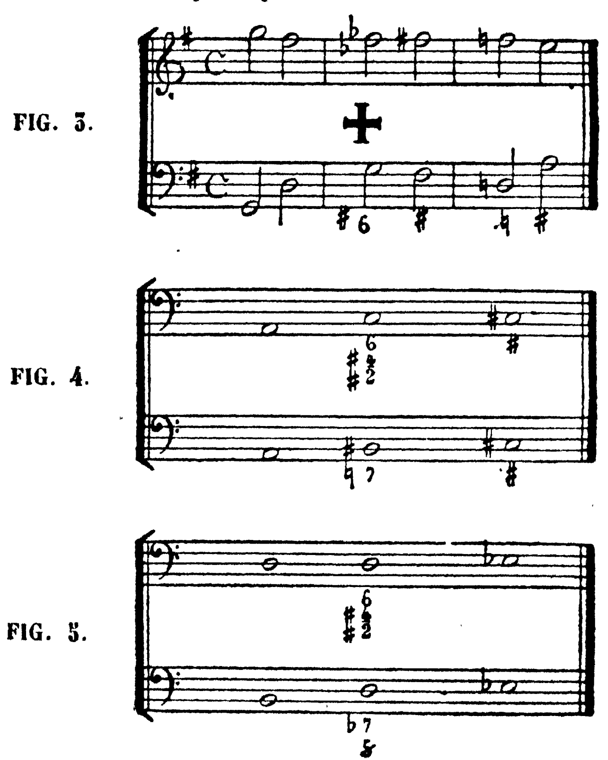


### CHIFFRES ÉQUIVOQUES ET MODULATIONS DÉTOURNÉES.

FIG. 3.

FIG. 4.

FIG. 5.



### PREMIER COUPLET DES FOLIES D'ESPAGNE NOTÉ EN TABLATURE POUR LA GUITARE

FIG. 6



## PLANCHE XXIII.

### GENRES DE LA MUSIQUE ANCIENNE,

#### SELON ARISTOXÈNE.

Le tétracorde étant supposé divisé en 60 parties égales.

N° A.

| Diatonique. | | Chromatique. | | Enharmonique. |
|---|---|---|---|---|
| Tendre ou mol. | 12+18+30=60 | Mol. | 8+8+44=60 | 6+6+48=60 |
| Syntonique ou dur. | 12+24+24=60 | Hémiolien. | 9+9+42=60 | |
| | | Tonique. | 12+12+36=60 | |

FIG. 1.

#### SELON PTOLOMÉE.

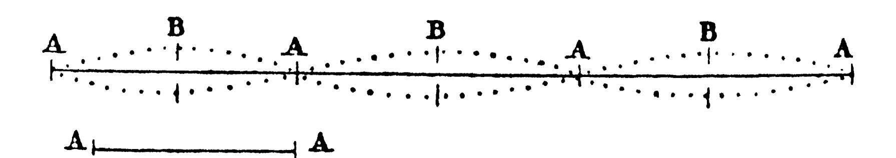
Le tétracorde étant représenté par le rapport de ses deux termes.

N° B.

| Diatonique. | | Chromatique. | | Enharmonique. |
|---|---|---|---|---|
| Diatonique. | $\frac{257}{243}+\frac{9}{8}+\frac{9}{8}+\frac{4}{3}$ | Mol. | $\frac{28}{27}+\frac{15}{14}+\frac{6}{5}=\frac{4}{3}$ | $\frac{46}{45}+\frac{24}{23}+\frac{5}{4}=\frac{4}{3}$ |
| | | Intense ou syntonique | $\frac{22}{21}+\frac{12}{11}+\frac{7}{6}=\frac{4}{3}$ | |

FIG. 2.

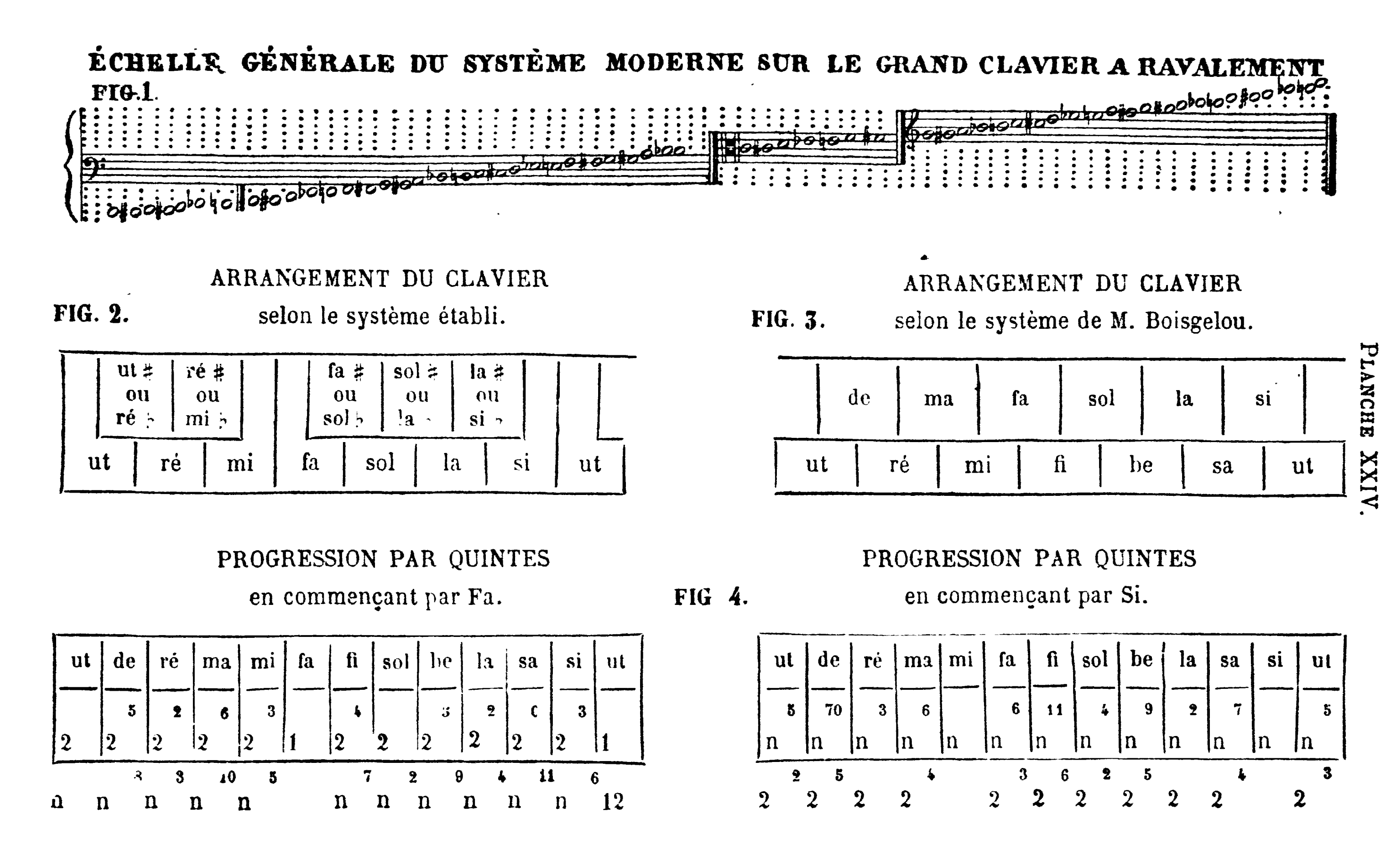
Corde sonore en vibration par ses aliquotes au son de l'une d'entre elles.




A. Nœuds où étoient les petits papiers d'une couleur.

B. Ventre où étoient les petits papiers d'une autre couleur.

PLANCHE XXIV.



## PLANCHE XXV.

### PORTÉE DE MUSIQUE A SEPT LIGNES

contenant l'échelle chromatique de l'octave sans dièses ni bémols.




### L'ÉCHELLE DIATONIQUE SUR LA MÊME PORTÉE.

FIG. 2.

ut ré mi fa sol la si ut.

Consonnance.

FIG. 3.

Son produit.

FIG 4

FIG. 5.

Parties égales.

1 2 3 4 5 6

FIG. 6.

A C D B

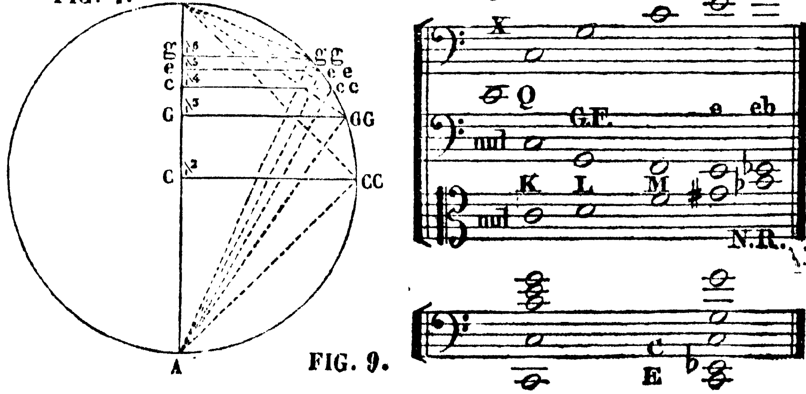


PLANCHE XXVI.

AIR CHINOIS.




AIR SUISSE,

Appelé le Ranz des vaches.

Cornemuse.

FIG. 2.

Adagio. Adagio.

All°

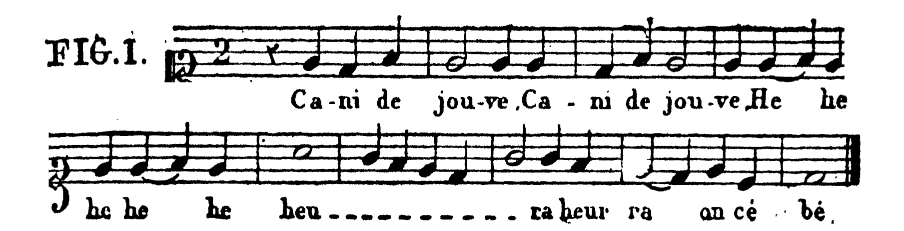
Adagio.

All°

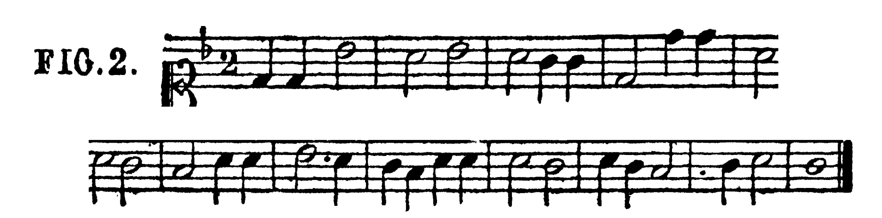
Adagio.

PLANCHE XXVII.

CHANSON DES SAUVAGES DU CANADA.




DANSE CANADIENNE.




CHANSON PERSANNE.




TRADUCTION DES PAROLES PERSANES.

Votre teint est vermeil comme la fleur de Grenade.
Votre parler un parfum dont je suis l'inséparable ami.
Le monde n'a rien de stable, tout y passe.
Refrain, apportez des fleurs de senteur pour ranimer
Le cœur de mon roi.

## PLANCHE XXVIII.

### CHANT TIRÉ DE L'HARMONIE.

FIG. 1.




### TABLE DES INTERVALLES

Pour la formule des clefs transposées.

FIG. 2.

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Espèce de l'intervalle. | | Mineur | Majeur | Mineur | Majeur | Mineur | Majeur | Majeur | Mineur | Majeur | Mineur | Majeur | |
| Noms qui le donnent. | ut | ré♭ | ré | mi♭ | mi | fa | fa♯ | sol | la♭ | la | si♭ | si | ut |
| Noms de l'intervalle. | Terme de comparaison. | Seconde. | Seconde. | Tierce. | Tierce. | Quarte. | Quarte. | Quinte. | Sixte. | Sixte. | Septième. | Septième. | |

### TROIS DIVERSES FIGURES

de la clef de *fa*.

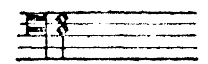
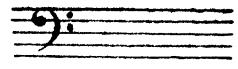
Dans la musique imprimée. 

FIG. 3.

Dans la musique écrite ou gravée. 

Dans le plain-chant. 

# LES CONFESSIONS.

Intus et in cute.
Pers., sat. III, v. 30.

## PREMIÈRE PARTIE.

### LIVRE PREMIER.

(1712-1719.) Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi.

Moi seul. Je sens mon cœur, et je connois les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu.

Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra, je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : « Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon; et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire. J'ai pu supposer vrai ce que je savois avoir pu l'être, jamais ce que je savois être faux. Je me suis montré tel que je fus : méprisable et vil quand je l'ai été; bon, généreux, sublime, quand je l'ai été : j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même, Être éternel. Rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables; qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur au pied de ton trône avec la même sincérité; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose : *Je fus meilleur que cet homme-là*.

Je suis né à Genève en 1712[1], d'Isaac Rousseau, citoyen, et de Susanne Bernard, citoyenne. Un bien fort médiocre à partager entre quinze enfans ayant réduit presque à rien la portion de mon père, il n'avoit pour subsister que son métier d'horloger, dans lequel il étoit à la vérité fort habile. Ma mère, fille du ministre Bernard, étoit plus riche : elle avoit de la sagesse et de la beauté. Ce n'étoit pas sans peine

1. Rousseau croyoit être né le 4 juillet 1712, parce qu'il confondoit la date de sa naissance avec celle de son baptême. Il étoit né le 28 juin 1712. (Ed.)

que mon père l'avoit obtenue. Leurs amours avoient commencé presque avec leur vie; dès l'âge de huit à neuf ans ils se promenoient ensemble tous les soirs sur la Treille; à dix ans ils ne pouvoient plus se quitter. La sympathie, l'accord des âmes, affermit en eux le sentiment qu'avoit produit l'habitude. Tous deux, nés tendres et sensibles, n'attendoient que le moment de trouver dans un autre la même disposition; ou plutôt ce moment les attendoit eux-mêmes, et chacun d'eux jeta son cœur dans le premier qui s'ouvrit pour le recevoir. Le sort, qui sembloit contrarier leur passion, ne fit que l'animer. Le jeune amant, ne pouvant obtenir sa maîtresse, se consumoit de douleur: elle lui conseilla de voyager pour l'oublier. Il voyagea sans fruit, et revint plus amoureux que jamais. Il retrouva celle qu'il aimoit tendre et fidèle. Après cette épreuve, il ne restoit qu'à s'aimer toute la vie; ils le jurèrent, et le ciel bénit leur serment.

Gabriel Bernard, frère de ma mère, devint amoureux d'une des sœurs de mon père; mais elle ne consentit à épouser le frère qu'à condition que son frère épouseroit la sœur. L'amour arrangea tout, et les deux mariages se firent le même jour. Ainsi mon oncle étoit le mari de ma tante, et leurs enfans furent doublement mes cousins germains. Il en naquit un de part et d'autre au bout d'une année; ensuite il fallut encore se séparer.

Mon oncle Bernard étoit ingénieur : il alla servir dans l'Empire et en Hongrie sous le prince Eugène. Il se distingua au siége et à la bataille de Belgrade. Mon père, après la naissance de mon frère unique, partit pour Constantinople, où il étoit appelé, et devint horloger du sérail. Durant son absence, la beauté de ma mère, son esprit, ses talens [1], lui attirèrent des hommages. M. de La Closure, résident de France, fut des plus empressés à lui en offrir. Il falloit que sa passion fût vive, puisqu'au bout de trente ans, je l'ai vu s'attendrir en me parlant d'elle. Ma mère avoit plus que de la vertu pour s'en défendre, elle aimoit tendrement son mari. Elle le pressa de revenir : il quitta tout et revint. Je fus le triste fruit de ce retour. Dix mois après, je naquis infirme et malade. Je coûtai la vie à ma mère, et ma naissance fut le premier de mes malheurs.

Je n'ai pas su comment mon père supporta cette perte, mais je sais qu'il ne s'en consola jamais. Il croyoit la revoir en moi, sans pouvoir oublier que je la lui avois ôtée; jamais il ne m'embrassa que je ne sen-

1. Elle en avoit de trop brillans pour son état, le ministre son père, qui l'adoroit, ayant pris grand soin de son éducation. Elle dessinoit, elle chantoit, elle s'accompagnoit du téorbe; elle avoit de la lecture, et faisoit des vers passables. En voici qu'elle fit impromptu dans l'absence de son frère et de son mari, se promenant avec sa belle-sœur et leurs deux enfans, sur un propos que quelqu'un lui tint à leur sujet :

Ces deux messieurs qui sont absens
Nous sont chers de bien des manières :
Ce sont nos amis, nos amans;
Ce sont nos maris et nos frères,
Et les pères de ces enfans.

tisse à ses soupirs, à ses convulsives étreintes, qu'un regret amer se mêloit à ses caresses : elles n'en étoient que plus tendres. Quand il me disoit : « Jean-Jacques, parlons de ta mère, » je lui disois : « Eh bien ! mon père, nous allons donc pleurer ; » et ce mot seul lui tiroit déjà des larmes. « Ah ! disoit-il en gémissant, rends-la-moi, console-moi d'elle, remplis le vide qu'elle a laissé dans mon âme. T'aimerois-je ainsi si tu n'étois que mon fils ? » Quarante ans après l'avoir perdue, il est mort dans les bras d'une seconde femme, mais le nom de la première à la bouche, et son image au fond du cœur.

Tels furent les auteurs de mes jours. De tous les dons que le ciel leur avoit départis, un cœur sensible est le seul qu'ils me laissèrent : mais il avoit fait leur bonheur, et fit tous les malheurs de ma vie.

J'étois né presque mourant ; on espéroit peu de me conserver. J'apportai le germe d'une incommodité que les ans ont renforcée [1], et qui maintenant ne me donne quelquefois des relâches que pour me laisser souffrir plus cruellement d'une autre façon. Une sœur de mon père, fille aimable et sage, prit si grand soin de moi, qu'elle me sauva. Au moment où j'écris ceci, elle est encore en vie, soignant, à l'âge de quatre-vingts ans, un mari plus jeune qu'elle, mais usé par la boisson. Chère tante [2], je vous pardonne de m'avoir fait vivre, et je m'afflige de ne pouvoir vous rendre à la fin de vos jours les tendres soins que vous m'avez prodigués au commencement des miens. J'ai aussi ma mie Jacqueline encore vivante, saine et robuste. Les mains qui m'ouvrirent les yeux à ma naissance pourront me les fermer à ma mort.

Je sentis avant de penser ; c'est le sort commun de l'humanité. Je l'éprouvai plus qu'un autre. J'ignore ce que je fis jusqu'à cinq ou six ans. Je ne sais comment j'appris à lire : je ne me souviens que de mes premières lectures et de leur effet sur moi : c'est le temps d'où je date sans interruption la conscience de moi-même. Ma mère avoit laissé des romans ; nous nous mîmes à les lire après souper, mon père et moi. Il n'étoit question d'abord que de m'exercer à la lecture par des livres amusans, mais bientôt l'intérêt devint si vif, que nous lisions tour à tour sans relâche, et passions les nuits à cette occupation. Nous ne pouvions jamais quitter qu'à la fin du volume. Quelquefois mon père, entendant le matin les hirondelles, disoit tout honteux : allons nous coucher : je suis plus enfant que toi. »

En peu de temps j'acquis, par cette dangereuse méthode, non-seulement une extrême facilité à lire et à m'entendre, mais une intelligence unique à mon âge sur les passions. Je n'avois aucune idée des choses, que tous les sentimens m'étoient déjà connus. Je n'avois rien conçu, j'avois tout senti. Ces émotions confuses, que j'éprouvai coup

1. C'étoit une rétention d'urine presque continuelle, causée par un vice de conformation dans la vessie. (Éd.)

2. Cette tante s'appeloit Mme Gonceru. En mars 1767, Rousseau lui fit sur son revenu une rente de cent livres, et, même dans ses plus grandes détresses, la paya toujours avec une exactitude religieuse. (Éd.)

sur coup, n'altéroient point la raison que je n'avois pas encore; mais elles m'en formèrent une d'une autre trempe, et me donnèrent de la vie humaine des notions bizarres et romanesques, dont l'expérience et la réflexion n'ont jamais bien pu me guérir.

(1719-1723.) Les romans finirent avec l'été de 1719. L'hiver suivant, ce fut autre chose. La bibliothèque de ma mère épuisée, on eut recours à la portion de celle de son père qui nous étoit échue. Heureusement il s'y trouva de bons livres; et cela ne pouvoit guère être autrement, cette bibliothèque ayant été formée par un ministre, à la vérité, et savant même, car c'étoit la mode alors, mais homme de goût et d'esprit. L'*Histoire de l'Église et de l'Empire*, par Le Sueur, le *Discours* de Bossuet *sur l'histoire universelle*, les *Hommes illustres* de Plutarque, l'*Histoire de Venise*, par Nani, les *Métamorphoses* d'Ovide, La Bruyère, les *Mondes* de Fontenelle, ses *Dialogues des morts*, et quelques tomes de Molière, furent transportés dans le cabinet de mon père, et je les lui lisois tous les jours durant son travail. J'y pris un goût rare et peut-être unique à cet âge. Plutarque surtout devint ma lecture favorite. Le plaisir que je prenois à le relire sans cesse me guérit un peu des romans; et je préférai bientôt Agésilas, Brutus, Aristide, à Orondate, Artamène et Juba. De ces intéressantes lectures, des entretiens qu'elles occasionnoient entre mon père et moi, se forma cet esprit libre et républicain, ce caractère indomptable et fier, et impatient de joug et de servitude, qui m'a tourmenté tout le temps de ma vie dans les situations les moins propres à lui donner l'essor. Sans cesse occupé de Rome et d'Athènes, vivant pour ainsi dire avec leurs grands hommes, né moi-même citoyen d'une république, et fils d'un père dont l'amour de la patrie étoit la plus forte passion, je m'en enflammois à son exemple; je me croyois Grec ou Romain; je devenois le personnage dont je lisois la vie : le récit des traits de constance et d'intrépidité qui m'avoient frappé me rendoit les yeux étincelans et la voix forte. Un jour que je racontois à table l'aventure de Scévola, on fut effrayé de me voir avancer et tenir la main sur un réchaud pour représenter son action.

J'avois un frère plus âgé que moi de sept ans. Il apprenoit la profession de mon père. L'extrême affection qu'on avoit pour moi le faisoit un peu négliger; et ce n'est pas cela que j'approuve. Son éducation se sentit de cette négligence. Il prit le train du libertinage, même avant l'âge d'être un vrai libertin. On le mit chez un autre maître, d'où il faisoit des escapades comme il en avoit fait de la maison paternelle. Je ne le voyois presque point; à peine puis-je dire avoir fait connoissance avec lui : mais je ne laissois pas de l'aimer tendrement, et il m'aimoit autant qu'un polisson peut aimer quelque chose. Je me souviens qu'une fois que mon père le châtioit rudement et avec colère, je me jetai impétueusement entre-deux, l'embrassant étroitement. Je le couvris ainsi de mon corps, recevant les coups qui lui étoient portés; et je m'obstinai si bien dans cette attitude, qu'il fallut enfin que mon père lui fît grâce, soit désarmé par mes cris et mes larmes, soit pour ne pas me maltraiter plus que lui. Enfin mon frère tourna si

mal, qu'il s'enfuit et disparut tout à fait. Quelque temps après on sut qu'il étoit en Allemagne. Il n'écrivit pas une seule fois. On n'a plus eu de ses nouvelles depuis ce temps-là; et voilà comment je suis demeuré fils unique.

Si ce pauvre garçon fut élevé négligemment, il n'en fut pas ainsi de son frère; et les enfans des rois ne sauroient être soignés avec plus de zèle que je le fus durant mes premiers ans, idolâtré de tout ce qui m'environnoit, et toujours, ce qui est bien plus rare, traité en enfant chéri, jamais en enfant gâté. Jamais une seule fois, jusqu'à ma sortie de la maison paternelle, on ne m'a laissé courir seul dans la rue avec les autres enfans; jamais on n'eut à réprimer en moi ni à satisfaire aucune de ces fantasques humeurs qu'on impute à la nature, et qui naissent toutes de la seule éducation. J'avois les défauts de mon âge; j'étois babillard, gourmand, quelquefois menteur. J'aurois volé des fruits, des bonbons, de la mangeaille; mais jamais je n'ai pris plaisir à faire du mal, du dégât, à charger les autres, à tourmenter de pauvres animaux. Je me souviens pourtant d'avoir une fois pissé dans la marmite d'une de nos voisines appelée Mme Clot, tandis qu'elle étoit au prêche. J'avoue même que ce souvenir me fait encore rire, parce que Mme Clot, bonne femme au demeurant, étoit bien la vieille la plus grognon que je connus de ma vie. Voilà la courte et véridique histoire de tous mes méfaits enfantins.

Comment serois-je devenu méchant, quand je n'avois sous les yeux que des exemples de douceur, et autour de moi que les meilleures gens du monde? Mon père, ma tante, ma mie, mes parens, nos amis, nos voisins, tout ce qui m'environnoit ne m'obéissoit pas à la vérité, mais m'aimoit; et moi, je les aimois de même. Mes volontés étoient si peu excitées et si peu contrariées, qu'il ne me venoit pas dans l'esprit d'en avoir. Je puis jurer que jusqu'à mon asservissement sous un maître je n'ai pas su ce que c'étoit qu'une fantaisie. Hors le temps que je passois à lire ou écrire auprès de mon père, et celui où ma mie me menoit promener, j'étois toujours avec ma tante, à la voir broder, à l'entendre chanter, assis ou debout à côté d'elle: et j'étois content. Son enjouement, sa douceur, sa figure agréable, m'ont laissé de si fortes impressions, que je vois encore son air, son regard, son attitude: je me souviens de ses petits propos caressans; je dirois comment elle étoit vêtue et coiffée, sans oublier les deux crochets que ses cheveux noirs faisoient sur ses temples selon la mode de ce temps-là.

Je suis persuadé que je lui dois le goût ou plutôt la passion pour la musique, qui ne s'est bien développée en moi que longtemps après. Elle savoit une quantité prodigieuse d'airs et de chansons qu'elle chantoit avec un filet de voix fort douce. La sérénité d'âme de cette excellente fille éloignoit d'elle et de tout ce qui l'environnoit la rêverie et la tristesse. L'attrait que son chant avoit pour moi fut tel, que non-seulement plusieurs de ses chansons me sont toujours restées dans la mémoire, mais qu'il m'en revient même, aujourd'hui que je l'ai perdue, qui, totalement oubliées depuis mon enfance, se retracent, à mesure que je vieillis, avec un charme que je ne puis exprimer.

Diroit-on que moi, vieux radoteur, rongé de soucis et de peines, je me surprends quelquefois à pleurer comme un enfant en marmottant ces petits airs d'une voix déjà cassée et tremblante? Il y en a un surtout qui m'est bien revenu tout entier quant à l'air; mais la seconde moitié des paroles s'est constamment refusée à tous mes efforts pour me la rappeler, quoiqu'il m'en revienne confusément les rimes. Voici le commencement, et ce que j'ai pu me rappeler du reste:

Tircis, je n'ose
Écouter ton chalumeau
Sous l'ormeau;
Car on en cause
Déjà dans notre hameau.
. . . . . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . un berger
. . . . . . . . . s'engager
. . . . . . . . . sans danger;
Et toujours l'épine est sous la rose[1].

Je cherche où est le charme attendrissant que mon cœur trouve à cette chanson: c'est un caprice auquel je ne comprends rien; mais il m'est de toute impossibilité de la chanter jusqu'à la fin sans être arrêté par mes larmes. J'ai cent fois projeté d'écrire à Paris pour faire chercher le reste des paroles, si tant est que quelqu'un les connoisse encore. Mais je suis presque sûr que le plaisir que je prends à me rappeler cet air s'évanouiroit en partie, si j'avois la preuve que d'autres que ma pauvre tante Suson l'ont chanté.

Telles furent les premières affections de mon entrée à la vie: ainsi commençoit à se former ou à se montrer en moi ce cœur à la fois si fier et si tendre, ce caractère efféminé, mais pourtant indomptable, qui, flottant toujours entre la foiblesse et le courage, entre la mollesse et la vertu, m'a jusqu'au bout mis en contradiction avec moi-même, et a fait que l'abstinence et la jouissance, le plaisir et la sagesse, m'ont également échappé.

Ce train d'éducation fut interrompu par un accident dont les suites ont influé sur le reste de ma vie. Mon père eut un démêlé avec un M. Gauthier, capitaine en France, et apparenté dans le Conseil. Ce Gauthier, homme insolent et lâche, saigna du nez, et, pour se venger, accusa mon père d'avoir mis l'épée à la main dans la ville. Mon père, qu'on voulut envoyer en prison, s'obstinoit à vouloir que, selon la loi, l'accusateur y entrât aussi bien que lui: n'ayant pu l'obtenir, il aima mieux sortir de Genève, et s'expatrier pour le reste de sa vie, que de céder sur un point où l'honneur et la liberté lui paroissoient compromis.

[1] Un cœur s'expose
A trop s'engager
Avec un berger;
Et toujours l'épine est sous la rose.
(Éd.)

Je restai sous la tutelle de mon oncle Bernard, alors employé aux fortifications de Genève. Sa fille aînée étoit morte, mais il avoit un fils de même âge que moi. Nous fûmes mis ensemble à Bossey en pension chez le ministre Lambercier, pour y apprendre avec le latin tout le menu fatras dont on l'accompagne sous le nom d'éducation.

Deux ans passés au village adoucirent un peu mon âpreté romaine, et me ramenèrent à l'état d'enfant. A Genève, où l'on ne m'imposoit rien, j'aimois l'application, la lecture; c'étoit presque mon seul amusement; à Bossey, le travail me fit aimer les jeux qui lui servoient de relâche. La campagne étoit pour moi si nouvelle, que je ne pouvois me lasser d'en jouir. Je pris pour elle un goût si vif, qu'il n'a jamais pu s'éteindre. Le souvenir des jours heureux que j'y ai passés m'a fait regretter son séjour et ses plaisirs dans tous les âges, jusqu'à celui qui m'y a ramené. M. Lambercier étoit un homme fort raisonnable, qui, sans négliger notre instruction, ne nous chargeoit point de devoirs extrêmes. La preuve qu'il s'y prenoit bien est que, malgré mon aversion pour la gêne, je ne me suis jamais rappelé avec dégoût mes heures d'étude, et que, si je n'appris pas de lui beaucoup de choses, ce que j'appris je l'appris sans peine et n'en ai rien oublié.

La simplicité de cette vie champêtre me fit un bien d'un prix inestimable en ouvrant mon cœur à l'amitié. Jusqu'alors je n'avois connu que des sentimens élevés, mais imaginaires. L'habitude de vivre ensemble dans un état paisible m'unit tendrement à mon cousin Bernard. En peu de temps j'eus pour lui des sentimens plus affectueux que ceux que j'avois eus pour mon frère, et qui ne se sont jamais effacés. C'étoit un grand garçon fort efflanqué, fort fluet, aussi doux d'esprit que foible de corps, et qui n'abusoit pas trop de la prédilection qu'on avoit pour lui dans la maison, comme fils de mon tuteur. Nos travaux, nos amusemens, nos goûts, étoient les mêmes : nous étions seuls, nous étions de même âge, chacun des deux avoit besoin d'un camarade; nous séparer étoit, en quelque sorte, nous anéantir. Quoique nous eussions peu d'occasions de faire preuve de notre attachement l'un pour l'autre, il étoit extrême; et non-seulement nous ne pouvions vivre un instant séparés, mais nous n'imaginions pas que nous pussions jamais l'être. Tous deux d'un esprit facile à céder aux caresses, complaisans quand on ne vouloit pas nous contraindre, nous étions toujours d'accord sur tout. Si, par la faveur de ceux qui nous gouvernoient, il avoit sur moi quelque ascendant sous leurs yeux, quand nous étions seuls, j'en avois un sur lui qui rétablissoit l'équilibre. Dans nos études, je lui soufflois sa leçon quand il hésitoit; quand mon thème étoit fait, je lui aidois à faire le sien; et dans nos amusemens, mon goût plus actif lui servoit toujours de guide. Enfin nos deux caractères s'accordoient si bien, et l'amitié qui nous unissoit étoit si vraie, que, dans plus de cinq ans que nous fûmes presque inséparables, tant à Bossey qu'à Genève, nous nous battîmes souvent, je l'avoue, mais jamais on n'eut besoin de nous séparer, jamais une de nos querelles ne dura plus d'un quart d'heure, et jamais une seule fois nous ne portâmes l'un contre l'autre aucune accusation. Ces re-

marques sont, si l'on veut, puériles; mais il en résulte pourtant un exemple peut-être unique depuis qu'il existe des enfans.

La manière dont je vivois à Bossey me convenoit si bien, qu'il ne lui a manqué que de durer plus longtemps pour fixer absolument mon caractère. Les sentimens tendres, affectueux, paisibles, en faisoient le fond. Je crois que jamais individu de notre espèce n'eut naturellement moins de vanité que moi. Je m'élevois par élans à des mouvemens sublimes, mais je retombois aussitôt dans ma langueur. Être aimé de tout ce qui m'approchoit, étoit le plus vif de mes désirs. J'étois doux; mon cousin l'étoit; ceux qui nous gouvernoient l'étoient eux-mêmes. Pendant deux ans entiers je ne fus ni témoin ni victime d'un sentiment violent. Tout nourrissoit dans mon cœur les dispositions qu'il reçut de la nature. Je ne connoissois rien d'aussi charmant que de voir tout le monde content de moi et de toute chose. Je me souviendrai toujours qu'au temple, répondant au catéchisme, rien ne me troubloit plus, quand il m'arrivoit d'hésiter, que de voir sur le visage de Mlle Lambercier des marques d'inquiétude et de peine. Cela seul m'affligeoit plus que la honte de manquer en public, qui m'affectoit pourtant extrêmement; car, quoique peu sensible aux louanges, je le fus toujours beaucoup à la honte, et je puis dire ici que l'attente des réprimandes de Mlle Lambercier me donnoit moins d'alarmes que la crainte de la chagriner.

Cependant elle ne manquoit pas au besoin de sévérité, non plus que son frère; mais comme cette sévérité, presque toujours juste, n'étoit jamais emportée, je m'en affligeois, et ne m'en mutinois point. J'étois plus fâché de déplaire que d'être puni, et le signe du mécontentement m'étoit plus cruel que la peine afflictive. Il est embarrassant de m'expliquer mieux, mais cependant il le faut. Qu'on changeroit de méthode avec la jeunesse, si l'on voyoit mieux les effets éloignés de celle qu'on emploie toujours indistinctement, et souvent indiscrètement! La grande leçon qu'on peut tirer d'un exemple aussi commun que funeste me fait résoudre à le donner.

Comme Mlle Lambercier avoit pour nous l'affection d'une mère, elle en avoit aussi l'autorité, et la portoit quelquefois jusqu'à nous infliger la punition des enfans quand nous l'avions méritée. Assez longtemps elle s'en tint à la menace, et cette menace d'un châtiment tout nouveau pour moi me sembloit très-effrayante; mais après l'exécution, je la trouvai moins terrible à l'épreuve que l'attente ne l'avoit été; et ce qu'il y a de plus bizarre est que ce châtiment m'affectionna davantage encore à celle qui me l'avoit imposé. Il falloit même toute la vérité de cette affection et toute ma douceur naturelle pour m'empêcher de chercher le retour du même traitement en le méritant; car j'avois trouvé dans la douleur, dans la honte même, un mélange de sensualité qui m'avoit laissé plus de désir que de crainte de l'éprouver derechef par la même main. Il est vrai que, comme il se mêloit sans doute à cela quelque instinct précoce du sexe, le même châtiment reçu de son frère ne m'eût point du tout paru plaisant. Mais, de l'humeur dont il étoit, cette substitution n'étoit guère à craindre; et si je m'abstenois de mé-

riter la correction, c'étoit uniquement de peur de fâcher Mlle Lambercier : car tel est en moi l'empire de la bienveillance, et même de celle que les sens ont fait naître, qu'elle leur donna toujours la loi dans mon cœur.

Cette récidive, que j'éloignois sans la craindre, arriva sans qu'il y eût de ma faute, c'est-à-dire de ma volonté, et j'en profitai, je puis dire, en sûreté de conscience. Mais cette seconde fois fut aussi la dernière, car Mlle Lambercier, s'étant sans doute aperçue à quelque signe que ce châtiment n'alloit pas à son but, déclara qu'elle y renonçoit et qu'il la fatiguoit trop. Nous avions jusque-là couché dans sa chambre, et même en hiver quelquefois dans son lit : deux jours après on nous fit coucher dans une autre chambre, et j'eus désormais l'honneur, dont je me serois bien passé, d'être traité par elle en grand garçon.

Qui croiroit que ce châtiment d'enfant, reçu à huit ans par la main d'une fille de trente, a décidé de mes goûts, de mes désirs, de mes passions, de moi pour le reste de ma vie, et cela précisément dans le sens contraire à ce qui devoit s'ensuivre naturellement? En même temps que mes sens furent allumés, mes désirs prirent si bien le change, que, bornés à ce que j'avois éprouvé, ils ne s'avisèrent point de chercher autre chose. Avec un sang brûlant de sensualité presque dès ma naissance, je me conservai pur de toute souillure jusqu'à l'âge où les tempéramens les plus froids et les plus tardifs se développent. Tourmenté longtemps sans savoir de quoi, je dévorois d'un œil ardent les belles personnes; mon imagination me les rappeloit sans cesse, uniquement pour les mettre en œuvre à ma mode, et en faire autant de demoiselles Lambercier.

Même après l'âge nubile, ce goût bizarre, toujours persistant et porté jusqu'à la dépravation, jusqu'à la folie, m'a conservé les mœurs honnêtes qu'il sembleroit avoir dû m'ôter. Si jamais éducation fut modeste et chaste, c'est assurément celle que j'ai reçue. Mes trois tantes n'étoient pas seulement des personnes d'une sagesse exemplaire, mais d'une réserve que depuis longtemps les femmes ne connoissent plus. Mon père, homme de plaisir, mais galant à la vieille mode, n'a jamais tenu près des femmes qu'il aimoit le plus des propos dont une vierge eût pu rougir, et jamais on n'a poussé plus loin que dans ma famille et devant moi le respect qu'on doit aux enfans. Je ne trouvai pas moins d'attention chez M. Lambercier sur le même article, et une fort bonne servante y fut mise à la porte pour un mot un peu gaillard qu'elle avoit prononcé devant nous. Non-seulement je n'eus jusqu'à mon adolescence aucune idée distincte de l'union des sexes, mais jamais cette idée confuse ne s'offrit à moi que sous une image odieuse et dégoûtante. J'avois pour les filles publiques une horreur qui ne s'est jamais effacée; je ne pouvois voir un débauché sans dédain, sans effroi même : car mon aversion pour la débauche alloit jusque-là, depuis qu'allant un jour au petit Sacconex par un chemin creux, je vis des deux côtés des cavités dans la terre, où l'on me dit que ces gens-là faisoient leurs accouplemens. Ce que j'avois vu de ceux des chiennes me revenoit aussi tou-

jours à l'esprit en pensant aux autres, et le cœur me soulevoit à ce seul souvenir.

Ces préjugés de l'éducation, propres par eux-mêmes à retarder les premières explosions d'un tempérament combustible, furent aidés, comme j'ai dit, par la diversion que firent sur moi les premières pointes de la sensualité. N'imaginant que ce que j'avois senti, malgré des effervescences de sang très-incommodes, je ne savois porter mes désirs que vers l'espèce de volupté qui m'étoit connue, sans aller jamais jusqu'à celle qu'on m'avoit rendue haïssable, et qui tenoit de si près à l'autre sans que j'en eusse le moindre soupçon. Dans mes sottes fantaisies, dans mes érotiques fureurs, dans les actes extravagans auxquels elles me portoient quelquefois, j'empruntois imaginairement le secours de l'autre sexe, sans penser jamais qu'il fût propre à nul autre usage qu'à celui que je brûlois d'en tirer.

Non-seulement donc c'est ainsi qu'avec un tempérament très-ardent, très-lascif, très-précoce, je passai toutefois l'âge de puberté sans désirer, sans connoître d'autres plaisirs des sens que ceux dont Mlle Lambercier m'avoit très-innocemment donné l'idée; mais quand enfin le progrès des ans m'eut fait homme, c'est encore ainsi que ce qui devoit me perdre me conserva. Mon ancien goût d'enfant, au lieu de s'évanouir, s'associa tellement à l'autre, que je ne pus jamais l'écarter des désirs allumés par mes sens; et cette folie, jointe à ma timidité naturelle, m'a toujours rendu très-peu entreprenant près des femmes, faute d'oser tout dire ou de pouvoir tout faire, l'espèce de jouissance dont l'autre n'étoit pour moi que le dernier terme ne pouvant être usurpée par celui qui la désire, ni devinée par celle qui peut l'accorder. J'ai ainsi passé ma vie à convoiter et me taire auprès des personnes que j'aimois le plus. N'osant jamais déclarer mon goût, je l'amusois du moins par des rapports qui m'en conservoient l'idée. Être aux genoux d'une maîtresse impérieuse, obéir à ses ordres, avoir des pardons à lui demander, étoient pour moi de très-douces jouissances; et plus ma vive imagination m'enflammoit le sang, plus j'avois l'air d'un amant transi. On conçoit que cette manière de faire l'amour n'amène pas des progrès bien rapides, et n'est pas fort dangereuse à la vertu de celles qui en sont l'objet. J'ai donc fort peu possédé, mais je n'ai pas laissé de jouir beaucoup à ma manière, c'est-à-dire par l'imagination. Voilà comment mes sens, d'accord avec mon humeur timide et mon esprit romanesque, m'ont conservé des sentimens purs et des mœurs honnêtes, par les mêmes goûts qui peut-être, avec un peu plus d'effronterie, m'auroient plongé dans les plus brutales voluptés.

J'ai fait le premier pas et le plus pénible dans le labyrinthe obscur et fangeux de mes confessions. Ce n'est pas ce qui est criminel qui coûte le plus à dire, c'est ce qui est ridicule et honteux. Dès à présent je suis sûr de moi; après ce que je viens d'oser dire, rien ne peut plus m'arrêter. On peut juger de ce qu'ont pu me coûter de semblables aveux, sur ce que, dans tout le cours de ma vie, emporté quelquefois près de celles que j'aimois par les fureurs d'une passion qui m'ôtoit la faculté de voir, d'entendre, hors de sens et saisi d'un tremblement convulsif

dans tout mon corps, jamais je n'ai pu prendre sur moi de leur déclarer ma folie, et d'implorer d'elles, dans la plus intime familiarité, la seule faveur qui manquoit aux autres. Cela ne m'est jamais arrivé qu'une fois dans l'enfance avec une enfant de mon âge; encore fut-ce elle qui en fit la première proposition.

En remontant de cette sorte aux premières traces de mon être sensible, je trouve des élémens qui, semblant quelquefois incompatibles, n'ont pas laissé de s'unir pour produire avec force un effet uniforme et simple; et j'en trouve d'autres qui, les mêmes en apparence, ont formé, par le concours de certaines circonstances, de si différentes combinaisons, qu'on n'imagineroit jamais qu'ils eussent entre eux aucun rapport. Qui croiroit, par exemple, qu'un des ressorts les plus vigoureux de mon âme fut trempé dans la même source d'où la luxure et la mollesse ont coulé dans mon sang? Sans quitter le sujet dont je viens de parler, on en va voir sortir une impression bien différente.

J'étudiois un jour seul ma leçon dans la chambre contiguë à la cuisine. La servante avoit mis sécher à la plaque les peignes de Mlle Lambercier. Quand elle revint les prendre, il s'en trouva un dont tout un côté de dents étoit brisé. A qui s'en prendre de ce dégât? personne autre que moi n'étoit entré dans la chambre. On m'interroge, je nie d'avoir touché le peigne. M. et Mlle Lambercier se réunissent, m'exhortent, me pressent, me menacent : je persiste avec opiniâtreté; mais la conviction étoit trop forte, elle l'emporta sur toutes mes protestations, quoique ce fût la première fois qu'on m'eût trouvé tant d'audace à mentir. La chose fut prise au sérieux; elle méritoit de l'être. La méchanceté, le mensonge, l'obstination, parurent également dignes de punition : mais pour le coup ce ne fut pas par Mlle Lambercier qu'elle me fut infligée. On écrivit à mon oncle Bernard : il vint. Mon pauvre cousin étoit chargé d'un autre délit non moins grave; nous fûmes enveloppés dans la même exécution. Elle fut terrible. Quand, cherchant le remède dans le mal même, on eût voulu pour jamais amortir mes sens dépravés, on n'auroit pu mieux s'y prendre. Aussi me laissèrent-ils en repos pour longtemps.

On ne put m'arracher l'aveu qu'on exigeoit. Repris à plusieurs fois et mis dans l'état le plus affreux, je fus inébranlable. J'aurois souffert la mort, et j'y étois résolu. Il fallut que la force même cédât au diabolique entêtement d'un enfant, car on n'appela pas autrement ma constance. Enfin je sortis de cette cruelle épreuve en pièces, mais triomphant.

Il y a maintenant près de cinquante ans de cette aventure, et je n'ai pas peur d'être puni derechef pour le même fait; eh bien, je déclare à la face du ciel que j'en étois innocent, que je n'avois ni cassé ni touché le peigne, que je n'avois pas approché de la plaque, et que je n'y avois pas même songé. Qu'on ne me demande pas comment ce dégât se fit; je l'ignore et ne puis le comprendre : ce que je sais très-certainement, c'est que j'en étois innocent.

Qu'on se figure un caractère timide et docile dans la vie ordinaire,

mais ardent, fier, indomptable dans les passions, un enfant toujours gouverné par la voix de la raison, toujours traité avec douceur, équité, complaisance, qui n'avoit pas même l'idée de l'injustice, et qui, pour la première fois, en éprouve une si terrible de la part précisément des gens qu'il chérit et qu'il respecte le plus : quel renversement d'idées! quel désordre de sentimens! quel bouleversement dans son cœur, dans sa cervelle, dans tout son petit être intelligent et moral! Je dis qu'on s'imagine tout cela, s'il est possible; car pour moi je ne me sens pas capable de démêler, de suivre la moindre trace de ce qui se passoit alors en moi.

Je n'avois pas encore assez de raison pour sentir combien les apparences me condamnoient, et pour me mettre à la place des autres. Je me tenois à la mienne; et tout ce que je sentois, c'étoit la rigueur d'un châtiment effroyable pour un crime que je n'avois pas commis. La douleur du corps, quoique vive, m'étoit peu sensible; je ne sentois que l'indignation, la rage, le désespoir. Mon cousin, dans un cas à peu près semblable, et qu'on avoit puni d'une faute involontaire comme d'un acte prémédité, se mettoit en fureur à mon exemple, et se montoit, pour ainsi dire, à mon unisson. Tous deux dans le même lit nous nous embrassions avec des transports convulsifs, nous étouffions; et quand nos jeunes cœurs un peu soulagés pouvoient exhaler leur colère, nous nous levions sur notre séant, et nous nous mettions tous deux à crier cent fois de toute notre force : *Carnifex! carnifex! carnifex!*

Je sens en écrivant ceci que mon pouls s'élève encore; ces momens me seront toujours présens quand je vivrois cent mille ans. Ce premier sentiment de la violence et de l'injustice est resté si profondément gravé dans mon âme, que toutes les idées qui s'y rapportent me rendent ma première émotion; et ce sentiment, relatif à moi dans son origine, a pris une telle consistance en lui-même, et s'est tellement détaché de tout intérêt personnel, que mon cœur s'enflamme au spectacle ou au récit de toute action injuste, quel qu'en soit l'objet et en quelque lieu qu'elle se commette, comme si l'effet en retomboit sur moi. Quand je lis les cruautés d'un tyran féroce, les subtiles noirceurs d'un fourbe de prêtre, je partirois volontiers pour aller poignarder ces misérables, dussé-je cent fois y périr. Je me suis souvent mis en nage à poursuivre à la course ou à coups de pierre un coq, une vache, un chien, un animal que j'en voyois tourmenter un autre, uniquement parce qu'il se sentoit le plus fort. Ce mouvement peut m'être naturel, et je crois qu'il l'est; mais le souvenir profond de la première injustice que j'ai soufferte y fut trop longtemps et trop fortement lié pour ne l'avoir pas beaucoup renforcé.

Là fut le terme de la sérénité de ma vie enfantine. Dès ce moment je cessai de jouir d'un bonheur pur, et je sens aujourd'hui même que le souvenir des charmes de mon enfance s'arrête là. Nous restâmes encore à Bossey quelques mois. Nous y fûmes comme on nous représente le premier homme encore dans le paradis terrestre, mais ayant cessé d'en jouir. C'étoit en apparence la même situation, et en effet

une tout autre manière d'être. L'attachement, le respect, l'intimité, la confiance, ne lioient plus les élèves à leurs guides; nous ne les regardions plus comme des dieux qui lisoient dans nos cœurs; nous étions moins honteux de mal faire et plus craintifs d'être accusés; nous commencions à nous cacher, à nous mutiner, à mentir. Tous les vices de notre âge corrompoient notre innocence, et enlaidissoient nos jeux. La campagne même perdit à nos yeux cet attrait de douceur et de simplicité qui va au cœur : elle nous sembloit déserte et sombre; elle s'étoit comme couverte d'un voile qui nous en cachoit les beautés. Nous cessâmes de cultiver nos petits jardins, nos herbes, nos fleurs. Nous n'allions plus gratter légèrement la terre, et crier de joie en découvrant le germe du grain que nous avions semé. Nous nous dégoûtâmes de cette vie; on se dégoûta de nous; mon oncle nous retira, et nous nous séparâmes de M. et Mlle Lambercier, rassassiés les uns des autres, et regrettant peu de nous quitter.

Près de trente ans se sont passés depuis ma sortie de Bossey, sans que je m'en sois rappelé le séjour d'une manière agréable par des souvenirs un peu liés : mais depuis qu'ayant passé l'âge mûr je décline vers la vieillesse, je sens que ces mêmes souvenirs renaissent tandis que les autres s'effacent, et se gravent dans ma mémoire avec des traits dont le charme et la force augmentent de jour en jour; comme si, sentant déjà la vie qui s'échappe, je cherchais à la ressaisir par ses commencemens. Les moindres faits de ce temps-là me plaisent, par cela seul qu'ils sont de ce temps-là. Je me rappelle toutes les circonstances des lieux, des personnes, des heures. Je vois la servante ou le valet agissant dans la chambre, une hirondelle entrant par la fenêtre, une mouche se poser sur ma main tandis que je récitois ma leçon; je vois tout l'arrangement de la chambre où nous étions : le cabinet de M. Lambercier à main droite, une estampe représentant tous les papes, un baromètre, un grand calendrier, des framboisiers qui, d'un jardin fort élevé dans lequel la maison s'enfonçoit sur le derrière, venoient ombrager la fenêtre, et passoient quelquefois jusqu'en dedans. Je sais bien que le lecteur n'a pas grand besoin de sa voir tout cela, mais j'ai besoin moi de le lui dire. Que n'osé-je lui raconter de même toutes les petites anecdotes de cet heureux âge, qui me font encore tressaillir d'aise quand je me les rappelle! Cinq ou six surtout.... Composons. Je vous fais grâce des cinq; mais j'en veux une, une seule, pourvu qu'on me la laisse conter le plus longuement qu'il me sera possible, pour prolonger mon plaisir.

Si je ne cherchois que le vôtre, je pourrois choisir celle du derrière de Mlle Lambercier, qui, par une malheureuse culbute au bas du pré, fut étalé tout en plein devant le roi de Sardaigne à son passage : mais celle du noyer de la terrasse est plus amusante pour moi qui fus acteur, au lieu que je ne fus que spectateur de la culbute; et j'avoue que je ne trouvai pas le moindre mot pour rire à un accident qui, bien que comique en lui-même, m'alarmoit pour une personne que j'aimois comme une mère, et peut-être plus.

O vous, lecteurs curieux de la grande histoire du noyer de la ter-

rasse, écoutez-en l'horrible tragédie, et vous abstenez de frémir, si vous pouvez !

Il y avoit, hors la porte de la cour, une terrasse à gauche en entrant, sur laquelle on alloit souvent s'asseoir l'après-midi, mais qui n'avoit point d'ombre. Pour lui en donner, M. Lambercier y fit planter un noyer. La plantation de cet arbre se fit avec solennité : les deux pensionnaires en furent les parrains; et, tandis qu'on combloit le creux, nous tenions l'arbre chacun d'une main avec des chants de triomphe. On fit pour l'arroser une espèce de bassin tout autour du pied. Chaque jour, ardens spectateurs de cet arrosement, nous nous confirmions, mon cousin et moi, dans l'idée très-naturelle qu'il étoit plus beau de planter un arbre sur la terrasse qu'un drapeau sur la brèche, et nous résolûmes de nous procurer cette gloire sans la partager avec qui que ce fût.

Pour cela nous allâmes couper une bouture d'un jeune saule, et nous la plantâmes sur la terrasse, à huit ou dix pieds de l'auguste noyer. Nous n'oubliâmes pas de faire aussi un creux autour de notre arbre : la difficulté étoit d'avoir de quoi le remplir; car l'eau venoit d'assez loin, et on ne nous laissoit pas courir pour en aller prendre. Cependant il en falloit absolument pour notre saule. Nous employâmes toutes sortes de ruses pour lui en fournir durant quelques jours; et cela nous réussit si bien, que nous le vîmes bourgeonner et pousser de petites feuilles dont nous mesurions l'accroissement d'heure en heure, persuadés, quoiqu'il ne fût pas à un pied de terre, qu'il ne tarderoit pas à nous ombrager.

Comme notre arbre, nous occupant tout entiers, nous rendoit incapables de toute application, de toute étude, que nous étions comme en délire, et que, ne sachant à qui nous en avions, on nous tenoit de plus court qu'auparavant, nous vîmes l'instant fatal où l'eau nous alloit manquer, et nous nous désolions dans l'attente de voir notre arbre périr de sécheresse. Enfin la nécessité, mère de l'industrie, nous suggéra une invention pour garantir l'arbre et nous d'une mort certaine; ce fut de faire par-dessous terre une rigole qui conduisît secrètement au saule une partie de l'eau dont on arrosoit le noyer. Cette entreprise, exécutée avec ardeur, ne réussit pourtant pas d'abord. Nous avions si mal pris la pente, que l'eau ne couloit point; la terre s'ébouloit et bouchoit la rigole; l'entrée se remplissoit d'ordures; tout alloit de travers. Rien ne nous rebuta : *Labor omnia vincit improbus.* Nous creusâmes davantage la terre et notre bassin, pour donner à l'eau son écoulement; nous coupâmes des fonds de boîtes en petites planches étroites, dont les unes mises de plat à la file, et d'autres posées en angle des deux côtés sur celles-là, nous firent un canal triangulaire pour notre conduit. Nous plantâmes à l'entrée de petits bouts de bois mince et à claire-voie, qui, faisant une espèce de grillage ou de crapaudine, retenoient le limon et les pierres sans boucher le passage à l'eau. Nous recouvrîmes soigneusement notre ouvrage de terre bien foulée; et, le jour où tout fut fait, nous attendîmes dans des transes d'espérance et de crainte l'heure de l'arrosement. Après des siècles

d'attente, cette heure vint enfin; M. Lambercier vint aussi à son ordinaire assister à l'opération, durant laquelle nous nous tenions tous deux derrière lui pour cacher notre arbre, auquel très-heureusement il tournoit le dos.

A peine achevoit-on de verser le premier seau d'eau, que nous commençâmes d'en voir couler dans notre bassin. A cet aspect la prudence nous abandonna, nous nous mîmes à pousser des cris de joie qui firent retourner M. Lambercier : et ce fut dommage, car il prenoit grand plaisir à voir comment la terre du noyer étoit bonne et buvoit avidement son eau. Frappé de la voir se partager en deux bassins, il s'écrie à son tour, regarde, aperçoit la friponnerie, se fait brusquement apporter une pioche, donne un coup, fait voler deux ou trois éclats de nos planches, et criant à pleine tête : *Un aqueduc! un aqueduc!* il frappe de toutes parts des coups impitoyables, dont chacun portoit au milieu de nos cœurs. En un moment, les planches, le conduit, le bassin, le saule, tout fut détruit, tout fut labouré, sans qu'il y eût, durant cette expédition terrible, nul autre mot prononcé, sinon l'exclamation qu'il répétoit sans cesse. *Un aqueduc!* s'écrioit-il en brisant tout, *un aqueduc! un aqueduc!*

On croira que l'aventure finit mal pour les petits architectes. On se trompera : tout fut fini. M. Lambercier ne nous dit pas un mot de reproche, ne nous fit pas plus mauvais visage, et ne nous en parla plus; nous l'entendîmes même un peu après rire auprès de sa sœur à gorge déployée, car le rire de M. Lambercier s'entendoit de loin; et ce qu'il y eut de plus étonnant encore, c'est que, passé le premier saisissement, nous ne fûmes pas nous-mêmes fort affligés. Nous plantâmes ailleurs un autre arbre, et nous nous rappelions souvent la catastrophe du premier, en répétant entre nous avec emphase : *Un aqueduc! un aqueduc!* Jusque-là j'avois eu des accès d'orgueil par intervalles, quand j'étois Aristide ou Brutus : ce fut ici mon premier mouvement de vanité bien marqué. Avoir pu construire un aqueduc de nos mains, avoir mis une bouture en concurrence avec un grand arbre, me paroissoit le suprême degré de la gloire. A dix ans j'en jugeois mieux que César à trente.

L'idée de ce noyer et la petite histoire qui s'y rapporte m'est si bien restée ou revenue, qu'un de mes plus agréables projets dans mon voyage de Genève, en 1754, étoit d'aller à Bossey revoir les monumens des jeux de mon enfance, et surtout le cher noyer, qui devoit alors avoir déjà le tiers d'un siècle. Je fus si continuellement obsédé, si peu maître de moi-même, que je ne pus trouver le moment de me satisfaire. Il y a peu d'apparence que cette occasion renaisse jamais pour moi : cependant je n'en ai pas perdu le désir avec l'espérance; et je suis presque sûr que si jamais, retournant dans ces lieux chéris, j'y retrouvois mon cher noyer encore en être, je l'arroserois de mes pleurs.

De retour à Genève, je passai deux ou trois ans chez mon oncle en attendant qu'on résolût ce que l'on feroit de moi. Comme il destinoit son fils au génie, il lui fit apprendre un peu de dessin, et lui enseignoit

les *Élémens* d'Euclide. J'apprenois tout cela par compagnie, et j'y pris goût, surtout au dessin. Cependant on délibéroit si l'on me feroit horloger, procureur, ou ministre. J'aimois mieux être ministre, car je trouvois bien beau de prêcher; mais le petit revenu du bien de ma mère à partager entre mon frère et moi ne suffisoit pas pour pousser mes études. Comme l'âge où j'étois ne rendoit pas ce choix bien pressant encore, je restois en attendant chez mon oncle, perdant à peu près mon temps, et ne laissant pas de payer, comme il étoit juste, une assez forte pension.

Mon oncle, homme de plaisir ainsi que mon père, ne savoit pas comme lui se captiver pour ses devoirs, et prenoit assez peu de soin de nous. Ma tante étoit une dévote un peu piétiste, qui aimoit mieux chanter les psaumes que veiller à notre éducation. On nous laissoit presque une liberté entière dont nous n'abusâmes jamais. Toujours inséparables, nous nous suffisions l'un à l'autre; et n'étant point tentés de fréquenter les polissons de notre âge, nous ne prîmes aucune des habitudes libertines que l'oisiveté nous pouvoit inspirer. J'ai même tort de nous supposer oisifs, car de la vie nous ne le fûmes moins; et ce qu'il y avoit d'heureux étoit que tous les amusemens dont nous nous passionnions successivement nous tenoient ensemble occupés dans la maison sans que nous fussions même tentés de descendre à la rue. Nous faisions des cages, des flûtes, des volans, des tambours, des maisons, des *équiffles*[1], des arbalètes. Nous gâtions les outils de mon bon vieux grand-père pour faire des montres à son imitation. Nous avions surtout un goût de préférence pour barbouiller du papier, dessiner, laver, enluminer, faire un dégât de couleurs. Il vint à Genève un charlatan italien, appelé Gamba-Corta; nous allâmes le voir une fois, et puis nous n'y voulûmes plus aller : mais il avoit des marionnettes, et nous nous mîmes à faire des marionnettes; ses marionnettes jouoient des manières de comédies, et nous fîmes des comédies pour les nôtres. Faute de pratique, nous contrefaisions du gosier la voix de Polichinelle, pour jouer ces charmantes comédies que nos pauvres bons parens avoient la patience de voir et d'entendre. Mais mon oncle Bernard ayant un jour lu dans la famille un très-beau sermon de sa façon, nous quittâmes les comédies, et nous nous mîmes à composer des sermons. Ces détails ne sont pas fort intéressans, je l'avoue; mais ils montrent à quel point il falloit que notre première éducation eût été bien dirigée, pour que, maîtres presque de notre temps et de nous dans un âge si tendre, nous fussions si peu tentés d'en abuser. Nous avions si peu besoin de nous faire des camarades que nous en négligions même l'occasion. Quand nous allions nous promener, nous regardions en passant leurs jeux sans convoitise, sans songer même à y prendre part. L'amitié remplissoit si bien nos cœurs, qu'il nous suffisoit d'être ensemble pour que les plus simples goûts fissent nos délices.

1. Terme en usage à Genève pour désigner ce que les écoliers en France appellent une *canonnière*. (Éd.)

A force de nous voir inséparables, on y prit garde; d'autant plus que, mon cousin étant très-grand et moi très-petit, cela faisoit un couple assez plaisamment assorti. Sa longue figure effilée, son petit visage de pomme cuite, son air mou, sa démarche nonchalante, excitoient les enfans à se moquer de lui. Dans le patois du pays on lui donna le surnom de *Barnâ Bredanna*, et sitôt que nous sortions nous n'entendions que *Barnâ Bredanna* tout autour de nous. Il enduroit cela plus tranquillement que moi. Je me fâchai, je voulus me battre; c'étoit ce que les petits coquins demandoient. Je battis, je fus battu. Mon pauvre cousin me soutenoit de son mieux; mais il étoit foible, d'un coup de poing on le renversoit. Alors je devenois furieux. Cependant, quoique j'attrapasse force horions, ce n'étoit pas à moi qu'on en vouloit, c'étoit à *Barnâ Bredanna :* mais j'augmentai tellement le mal par ma mutine colère que nous n'osions plus sortir qu'aux heures où l'on étoit en classe, de peur d'être hués et suivis par les écoliers.

Me voilà déjà redresseur des torts. Pour être un paladin dans les formes, il ne me manquoit que d'avoir une dame; j'en eus deux. J'allois de temps en temps voir mon père à Nyon, petite ville du pays de Vaud, où il s'étoit établi. Mon père étoit fort aimé, et son fils se sentoit de cette bienveillance. Pendant le peu de séjour que je faisois près de lui, c'étoit à qui me fêteroit. Une Mme de Vulson surtout me faisoit mille caresses; et pour y mettre le comble, sa fille me prit pour son galant. On sent ce que c'est qu'un galant de onze ans pour une fille de vingt-deux. Mais toutes ces friponnes sont si aises de mettre ainsi de petites poupées en avant pour cacher les grandes, ou pour les tenter par l'image d'un jeu qu'elles savent rendre attirant! Pour moi, qui ne voyois point entre elle et moi de disconvenance, je pris la chose au sérieux; je me livrai de tout mon cœur, ou plutôt de toute ma tête, car je n'étois guère amoureux que par là, quoique je le fusse à la folie, et que mes transports, mes agitations, mes fureurs, donnassent des scènes à pâmer de rire.

Je connois deux sortes d'amours très-distincts, très-réels, et qui n'ont presque rien de commun, quoique très-vifs l'un et l'autre, et tous deux différens de la tendre amitié. Tout le cours de ma vie s'est partagé entre ces deux amours de si diverses natures, et je les ai même éprouvés tous deux à la fois; car, par exemple, au moment dont je parle, tandis que je m'emparois de Mlle de Vulson si publiquement et si tyranniquement que je ne pouvois souffrir qu'aucun homme approchât d'elle, j'avois avec une petite Mlle Goton des tête-à-tête assez courts, mais assez vifs, dans lesquels elle daignoit faire la maîtresse d'école, et c'étoit tout : mais ce tout, qui en effet étoit tout pour moi, me paroissoit le bonheur suprême; et, sentant déjà le prix du mystère, quoique je n'en susse user qu'en enfant, je rendois à Mlle de Vulson, qui ne s'en doutoit guère, le soin qu'elle prenoit de m'employer à cacher d'autres amours. Mais à mon grand regret mon secret fut découvert, ou moins bien gardé de la part de ma petite maîtresse d'école que de la mienne, car on ne tarda pas à nous séparer.

C'étoit en vérité une singulière personne que cette petite Mlle Goton.

Sans être belle, elle avoit une figure difficile à oublier, et que je me rappelle encore, souvent beaucoup trop pour un vieux fou. Ses yeux surtout n'étoient pas de son âge, ni sa taille, ni son maintien. Elle avoit un petit air imposant et fier, très-propre à son rôle, et qui en avoit occasionné la première idée entre nous. Mais ce qu'elle avoit de plus bizarre étoit un mélange d'audace et de réserve difficile à concevoir. Elle se permettoit avec moi les plus grandes privautés sans jamais m'en permettre aucune avec elle; elle me traitoit exactement en enfant: ce qui me fait croire, ou qu'elle avoit déjà cessé de l'être, ou qu'au contraire elle l'étoit encore assez elle-même pour ne voir qu'un jeu dans le péril auquel elle s'exposoit.

J'étois tout entier, pour ainsi dire, à chacune de ces deux personnes, et si parfaitement, qu'avec aucune des deux il ne m'arrivoit jamais de songer à l'autre. Mais du reste rien de semblable en ce qu'elles me faisoient éprouver. J'aurois passé ma vie entière avec Mlle de Vulson sans songer à la quitter; mais en l'abordant ma joie étoit tranquille et n'alloit pas à l'émotion. Je l'aimois surtout en grande compagnie; les plaisanteries, les agaceries, les jalousies même, m'attachoient, m'intéressoient; je triomphois avec orgueil de ses préférences auprès des grands rivaux qu'elle paroissoit maltraiter. J'étois tourmenté, mais j'aimois ce tourment. Les applaudissemens, les encouragemens, les ris m'échauffoient, m'animoient. J'avois des emportemens, des saillies, j'étois transporté d'amour dans un cercle; tête à tête j'aurois été contraint, froid, peut-être ennuyé. Cependant je m'intéressois tendrement à elle; je souffrois quand elle étoit malade, j'aurois donné ma santé pour rétablir la sienne; et notez que je savois très-bien par expérience ce que c'étoit que maladie, et ce que c'étoit que santé. Absent d'elle, j'y pensois, elle me manquoit; présent, ses caresses m'étoient douces au cœur, non aux sens. J'étois impunément familier avec elle; mon imagination ne me demandoit que ce qu'elle m'accordoit: cependant je n'aurois pu supporter de lui en voir faire autant à d'autres. Je l'aimois en frère, mais j'en étois jaloux en amant.

Je l'eusse été de Mlle Goton en Turc, en furieux, en tigre, si j'avois seulement imaginé qu'elle pût faire à un autre le même traitement qu'elle m'accordoit, car cela même étoit une grâce qu'il falloit demander à genoux. J'abordois Mlle de Vulson avec un plaisir très-vif, mais sans trouble; au lieu qu'en voyant seulement Mlle Goton, je ne voyois plus rien, tous mes sens étoient bouleversés. J'étois familier avec la première sans avoir de familiarités; au contraire, j'étois aussi tremblant qu'agité devant la seconde, même au fort des plus grandes familiarités. Je crois que si j'avois resté trop longtemps avec elle, je n'aurois pu vivre, les palpitations m'auroient étouffé. Je craignois également de leur déplaire; mais j'étois plus complaisant pour l'une, et plus obéissant pour l'autre. Pour rien au monde je n'aurois voulu fâcher Mlle de Vulson; mais si Mlle Goton m'eût ordonné de me jeter dans les flammes, je crois qu'à l'instant j'aurois obéi.

Mes amours ou plutôt mes rendez-vous avec celle-ci durèrent peu, très-heureusement pour elle et pour moi. Quoique mes liaisons avec

Mlle de Vulson n'eussent pas le même danger, elles ne laissèrent pas d'avoir aussi leur catastrophe, après avoir un peu plus longtemps duré. Les fins de tout cela devoient toujours avoir l'air un peu romanesque, et donner prise aux exclamations. Quoique mon commerce avec Mlle de Vulson fût moins vif, il étoit plus attachant peut-être. Nos séparations ne se faisoient jamais sans larmes, et il est singulier dans quel vide accablant je me sentois plongé après l'avoir quittée. Je ne pouvois parler que d'elle, ni penser qu'à elle : mes regrets étoient vrais et vifs; mais je crois qu'au fond ces héroïques regrets n'étoient pas tous pour elle, et que, sans que je m'en aperçusse, les amusemens dont elle étoit le centre y avoient leur bonne part. Pour tempérer les douleurs de l'absence, nous nous écrivions des lettres d'un pathétique à faire fendre les rochers. Enfin j'eus la gloire qu'elle n'y put plus tenir, et qu'elle vint me voir à Genève. Pour le coup, la tête acheva de me tourner; je fus ivre et fou les deux jours qu'elle y resta. Quand elle partit, je voulois me jeter dans l'eau après elle, et je fis longtemps retentir l'air de mes cris. Huit jours après, elle m'envoya des bonbons et des gants; ce qui m'eût paru fort galant, si je n'eusse appris en même temps qu'elle étoit mariée, et que ce voyage, dont il lui avoit plu de me faire honneur, étoit pour acheter ses habits de noces. Je ne décrirai pas ma fureur; elle se conçoit. Je jurai dans mon noble courroux de ne plus revoir la perfide, n'imaginant pas pour elle de plus terrible punition. Elle n'en mourut pas cependant; car vingt ans après, étant allé voir mon père, et me promenant avec lui sur le lac, je demandai qui étoient les dames que je voyois dans un bateau peu loin du nôtre. « Comment! me dit mon père en souriant, le cœur ne te le dit-il pas? ce sont tes anciennes amours: c'est Mme Cristin, c'est Mlle de Vulson. » Je tressaillis à ce nom presque oublié; mais je dis aux bateliers de changer de route, ne jugeant pas, quoique j'eusse assez beau jeu pour prendre alors ma revanche, que ce fût la peine d'être parjure, et de renouveler une querelle de vingt ans avec une femme de quarante.

(1723-1728.) Ainsi se perdoit en niaiseries le plus précieux temps de mon enfance avant qu'on eût décidé de ma destination. Après de longues délibérations pour suivre mes dispositions naturelles, on prit enfin le parti pour lequel j'en avois le moins, et l'on me mit chez M. Masseron, greffier de la ville, pour apprendre sous lui, comme disoit M. Bernard, l'utile métier de *grapignan*. Ce surnom me déplaisoit souverainement; l'espoir de gagner force écus par une voie ignoble flattoit peu mon humeur hautaine; l'occupation me paroissoit ennuyeuse, insupportable; l'assiduité, l'assujettissement, achevèrent de m'en rebuter, et je n'entrois jamais au greffe qu'avec une horreur qui croissoit de jour en jour. M. Masseron, de son côté, peu content de moi, me traitoit avec mépris, me reprochant sans cesse mon engourdissement, ma bêtise, me répétant tous les jours que mon oncle l'avoit assuré *que je savois*, *que je savois*, tandis que dans le vrai je ne savois rien; qu'il lui avoit promis un joli garçon, et qu'il ne lui avoit donné qu'un âne. Enfin je fus renvoyé du greffe ignominieusement

pour mon ineptie, et il fut prononcé par les clercs de M. Masseron que je n'étois bon qu'à mener la lime.

Ma vocation ainsi déterminée, je fus mis en apprentissage, non toutefois chez un horloger, mais chez un graveur. Les dédains du greffier m'avoient extrêmement humilié, et j'obéis sans murmure. Mon maître, M. Ducommun, étoit un jeune homme rustre et violent, qui vint à bout, en très-peu de temps, de ternir tout l'éclat de mon enfance, d'abrutir mon caractère aimant et vif, et de me réduire, par *l'esprit ainsi que par la fortune, à mon véritable état d'apprenti.* Mon latin, mes antiquités, mon histoire, tout fut pour longtemps oublié; je ne me souvenois pas même qu'il y eût eu des Romains au monde. Mon père, quand je l'allois voir, ne trouvoit plus en moi son idole: je n'étois plus pour les dames le galant Jean-Jacques; et je sentois si bien moi-même que M. et Mlle Lambercier n'auroient plus reconnu en moi leur élève, que j'eus honte de me représenter à eux, et je ne les ai plus revus depuis lors. Les goûts les plus vils, la plus basse polissonnerie, succédèrent à mes aimables amusemens, sans m'en laisser même la moindre idée. Il faut que, malgré l'éducation la plus honnête, j'eusse un grand penchant à dégénérer : car cela se fit très-rapidement, sans la moindre peine; et jamais César si précoce ne devint si promptement Laridon.

Le métier ne me déplaisoit pas en lui-même : j'avois un goût vif pour le dessin, le jeu du burin m'amusoit assez; et, comme le talent du graveur pour l'horlogerie est très-borné, j'avois l'espoir d'en atteindre la perfection. J'y serois parvenu peut-être, si la brutalité de mon maître et la gêne excessive ne m'avoient rebuté du travail. Je lui dérobois mon temps pour l'employer en occupations du même genre, mais qui avoient pour moi l'attrait de la liberté. Je gravois des espèces de médailles pour nous servir, à moi et à mes camarades, d'ordre de chevalerie. Mon maître me surprit à ce travail de contrebande, et me roua de coups, disant que je m'exerçois à faire de la fausse monnoie, parce que nos médailles avoient les armes de la république. Je puis bien jurer que je n'avois nulle idée de la fausse monnoie, et très-peu de la véritable : je savois mieux comment se faisoient les as romains que nos pièces de trois sous.

La tyrannie de mon maître finit par me rendre insupportable le travail que j'aurois aimé, et par me donner des vices que j'aurois haïs, tels que le mensonge, la fainéantise, le vol. Rien ne m'a mieux appris la différence qu'il y a de la dépendance filiale à l'esclavage servile, que le souvenir des changemens que produisit en moi cette époque. Naturellement timide et honteux, je n'eus jamais plus d'éloignement pour aucun défaut que pour l'effronterie. Mais j'avois joui d'une liberté honnête, qui seulement s'étoit restreinte jusque-là par degrés, et s'évanouit enfin tout à fait. J'étois hardi chez mon père, libre chez M. Lambercier, discret chez mon oncle; je devins craintif chez mon maître, et je fus dès lors un enfant perdu. Accoutumé à une égalité parfaite avec mes supérieurs dans la manière de vivre, à ne pas connoître un plaisir qui ne fût à ma portée, à ne pas voir un mets dont

je n'eusse ma part, à n'avoir pas un désir que je ne témoignasse, à mettre enfin tous les mouvemens de mon cœur sur mes lèvres, qu'on juge de ce que je dus devenir dans une maison où je n'osois pas ouvrir la bouche, où il falloit sortir de table au tiers du repas, et de la chambre aussitôt que je n'y avois rien à faire; où, sans cesse enchaîné à mon travail, je ne voyois qu'objets de jouissances pour d'autres et de privations pour moi seul; où l'image de la liberté du maître et des compagnons augmentoit le poids de mon assujettissement; où, dans les disputes sur ce que je savois le mieux, je n'osois ouvrir la bouche; où tout enfin ce que je voyois devenoit pour mon cœur un objet de convoitise, uniquement parce que j'étois privé de tout. Adieu l'aisance, la gaieté, les mots heureux qui jadis souvent dans mes fautes m'avoient fait échapper au châtiment. Je ne puis me rappeler sans rire qu'un soir, chez mon père, étant condamné pour quelque espièglerie à m'aller coucher sans souper, et passant par la cuisine avec mon triste morceau de pain, je vis et flairai le rôti tournant à la broche. On étoit autour du feu; il fallut en passant saluer tout le monde. Quand la ronde fut faite, lorgnant du coin de l'œil ce rôti qui avoit si bonne mine et qui sentoit si bon, je ne pus m'abstenir de lui faire aussi ma révérence, et de lui dire d'un ton piteux: *Adieu*, *rôti*. Cette saillie de naïveté parut si plaisante, qu'on me fit rester à souper. Peut-être eût-elle eu le même bonheur chez mon maître, mais il est sûr qu'elle ne m'y seroit pas venue, et que je n'aurois osé m'y livrer.

Voilà comment j'appris à convoiter en silence, à me cacher, à dissimuler, à mentir, et à dérober enfin, fantaisie qui jusqu'alors ne m'étoit pas venue, et dont je n'ai pu depuis lors bien me guérir. La convoitise et l'impuissance mènent toujours là. Voilà pourquoi tous les laquais sont fripons, et pourquoi tous les apprentis doivent l'être; mais dans un état égal et tranquille, où tout ce qu'ils voient est à leur portée, ces derniers perdent en grandissant ce honteux penchant. N'ayant pas eu le même avantage, je n'en ai pu tirer le même profit.

Ce sont presque toujours de bons sentimens mal dirigés qui font faire aux enfans le premier pas vers le mal. Malgré les privations et les tentations continuelles, j'avois demeuré plus d'un an chez mon maître sans pouvoir me résoudre à rien prendre, pas même des choses à manger. Mon premier vol fut une affaire de complaisance; mais il ouvrit la porte à d'autres qui n'avoient pas une si louable fin.

Il y avoit chez mon maître un compagnon appelé M. Verrat, dont la maison, dans le voisinage, avoit un jardin assez éloigné qui produisoit de très-belles asperges. Il prit envie à M. Verrat, qui n'avoit pas beaucoup d'argent, de voler à sa mère des asperges dans leur primeur, et de les vendre pour faire quelques bons déjeuners. Comme il ne vouloit pas s'exposer lui-même, et qu'il n'étoit pas fort ingambe, il me choisit pour cette expédition. Après quelques cajoleries préliminaires, qui me gagnèrent d'autant mieux que je n'en voyois pas le but, il me la proposa comme une idée qui lui venoit sur-le-champ. Je disputai beaucoup; il insista. Je n'ai jamais pu résister aux caresses; je me rendis. J'allois tous les matins moissonner les plus belles asperges; je

les portois au Molard, où quelque bonne femme, qui voyoit que je venois de les voler, me le disoit pour les avoir à meilleur compte. Dans ma frayeur je prenois ce qu'elle vouloit bien me donner; je le portois à M. Verrat. Cela se changeoit promptement en un déjeuner dont j'étois le pourvoyeur, et qu'il partageoit avec un autre camarade; car pour moi, très-content d'en avoir quelques bribes, je ne touchois pas même à leur vin.

Ce petit manége dura plusieurs jours sans qu'il me vînt même à l'esprit de voler le voleur, et de dîmer sur M. Verrat le produit de ses asperges. J'exécutois ma friponnerie avec la plus grande fidélité; mon seul motif étoit de complaire à celui qui me la faisoit faire. Cependant si j'eusse été surpris, que de coups, que d'injures, quels traitemens cruels n'eussé-je point essuyés, tandis que le misérable, en me démentant, eût été cru sur sa parole; et moi doublement puni pour avoir osé le charger, attendu qu'il étoit compagnon et que je n'étois qu'apprenti! Voilà comment en tout état le fort coupable se sauve aux dépens du foible innocent.

J'appris ainsi qu'il n'étoit pas si terrible de voler que je l'avois cru; et je tirai bientôt si bon parti de ma science, que rien de ce que je convoitois n'étoit à ma portée en sûreté. Je n'étois pas absolument mal nourri chez mon maître, et la sobriété ne m'étoit pénible qu'en la lui voyant si mal garder. L'usage de faire sortir de table les jeunes gens quand on y sert ce qui les tente le plus me paroît très-bien entendu pour les rendre aussi friands que fripons. Je devins en peu de temps l'un et l'autre; et je m'en trouvois fort bien pour l'ordinaire, quelquefois fort mal quand j'étois surpris.

Un souvenir qui me fait frémir encore et rire tout à la fois est celui d'une chasse aux pommes qui me coûta cher. Ces pommes étoient au fond d'une dépense qui, par une jalousie élevée, recevoit du jour de la cuisine. Un jour que j'étois seul dans la maison, je montai sur la maie pour regarder dans le jardin des Hespérides ce précieux fruit dont je ne pouvois approcher. J'allai chercher la broche pour voir si elle y pourroit atteindre; elle étoit trop courte. Je l'allongeai par une autre petite broche qui servoit pour le menu gibier; car mon maître aimoit la chasse. Je piquai plusieurs fois sans succès; enfin je sentis avec transport que j'amenois une pomme. Je tirai très-doucement : déjà la pomme touchoit la jalousie; j'étois prêt à la saisir. Qui dira ma douleur? La pomme étoit trop grosse, elle ne put passer par le trou. Que d'inventions ne mis-je point en usage pour la tirer! Il fallut trouver des supports pour tenir la broche en état, un couteau assez long pour fendre la pomme, une latte pour la soutenir. A force d'adresse et de temps je parvins à la partager, espérant tirer ensuite les pièces l'une après l'autre; mais à peine furent-elles séparées, qu'elles tombèrent toutes deux dans la dépense. Lecteur pitoyable, partagez mon affliction.

Je ne perdis point courage, mais j'avois perdu beaucoup de temps. Je craignois d'être surpris; je renvoie au lendemain une tentative plus heureuse, et je me remets à l'ouvrage tout aussi tranquillement que si

je n'avois rien fait, sans songer aux deux témoins indiscrets qui déposoient contre moi dans la dépense.

Le lendemain, retrouvant l'occasion belle, je tente un nouvel essai. Je monte sur mes tréteaux, j'allonge la broche, je l'ajuste; j'étois prêt à piquer.... Malheureusement le dragon ne dormoit pas : tout à coup la porte de la dépense s'ouvre; mon maître en sort, croise les bras, me regarde, et me dit : « Courage !... » La plume me tombe des mains.

Bientôt, à force d'essuyer de mauvais traitemens, j'y devins moins sensible; ils me parurent enfin une sorte de compensation du vol, qui me mettoit en droit de le continuer. Au lieu de retourner les yeux en arrière et de regarder la punition, je les portois en avant et je regardois la vengeance. Je jugeois que me battre comme fripon, c'étoit m'autoriser à l'être. Je trouvois que voler et être battu alloient ensemble, et constituoient en quelque sorte un état, et qu'en remplissant la partie de cet état qui dépendoit de moi, je pouvois laisser le soin de l'autre à mon maître. Sur cette idée je me mis à voler plus tranquillement qu'auparavant. Je me disois : « Qu'en arrivera-t-il enfin ? Je serai battu. Soit : je suis fait pour l'être. »

J'aime à manger, sans être avide; je suis sensuel, et non pas gourmand. Trop d'autres goûts me distraient de celui-là. Je ne me suis jamais occupé de ma bouche que quand mon cœur étoit oisif; et cela m'est si rarement arrivé dans ma vie, que je n'ai guère eu le temps de songer aux bons morceaux. Voilà pourquoi je ne bornai pas longtemps ma friponnerie au comestible, je l'étendis bientôt à tout ce qui me tentoit; et si je ne devins pas un voleur en forme, c'est que je n'ai jamais été beaucoup tenté d'argent. Dans le cabinet commun, mon maître avoit un autre cabinet à part qui fermoit à clef : je trouvai le moyen d'en ouvrir la porte et de la refermer sans qu'il y parût. Là je mettois à contribution ses bons outils, ses meilleurs dessins, ses empreintes, tout ce qui me faisoit envie et qu'il affectoit d'éloigner de moi. Dans le fond, ces vols étoient bien innocens, puisqu'ils n'étoient faits que pour être employés à son service; mais j'étois transporté de joie d'avoir ces bagatelles en mon pouvoir; je croyois voler le talent avec ses productions. Du reste, il y avoit dans des boîtes des recoupes d'or et d'argent, de petits bijoux, des pièces de prix, de la monnoie. Quand j'avois quatre ou cinq sous dans ma poche, c'étoit beaucoup : cependant, loin de toucher à rien de tout cela, je ne me souviens pas même d'y avoir jeté de ma vie un regard de convoitise; je le voyois avec plus d'effroi que de plaisir. Je crois bien que cette horreur du vol de l'argent et de ce qui en produit me venoit en grande partie de l'éducation. Il se mêloit à cela des idées secrètes d'infamie, de prison, de châtiment, de potence, qui m'auroient fait frémir si j'avois été tenté : au lieu que mes tours ne me sembloient que des espiègleries, et n'étoient pas autre chose en effet. Tout cela ne pouvoit valoir que d'être bien étrillé par mon maître, et d'avance je m'arrangeois là-dessus.

Mais, encore une fois, je ne convoitois pas même assez pour avoir à

m'abstenir; je ne sentois rien à combattre. Une seule feuille de beau papier à dessiner me tentoit plus que l'argent pour en payer une rame. Cette bizarrerie tient à une des singularités de mon caractère; elle a eu tant d'influence sur ma conduite qu'il importe de l'expliquer.

J'ai des passions très-ardentes, et tandis qu'elles m'agitent rien n'égale mon impétuosité : je ne connois plus ni ménagement, ni respect, ni crainte, ni bienséance; je suis cynique, effronté, violent, intrépide; il n'y a ni honte qui m'arrête, ni danger qui m'effraye; hors le seul objet qui m'occupe, l'univers n'est plus rien pour moi. Mais tout cela ne dure qu'un moment, et le moment qui suit me jette dans l'anéantissement.

Prenez-moi dans le calme, je suis l'indolence et la timidité même; tout m'effarouche, tout me rebute; une mouche en volant me fait peur; un mot à dire, un geste à faire épouvante ma paresse; la crainte et la honte me subjuguent à tel point que je voudrois m'éclipser aux yeux de tous les mortels. S'il faut agir, je ne sais que faire; s'il faut parler, je ne sais que dire; si l'on me regarde, je suis décontenancé. Quand je me passionne, je sais trouver quelquefois ce que j'ai à dire; mais dans les entretiens ordinaires je ne trouve rien, rien du tout; ils me sont insupportables par cela seul que je suis obligé de parler.

Ajoutez qu'aucun de mes goûts dominans ne consiste en choses qui s'achètent. Il ne me faut que des plaisirs purs, et l'argent les empoisonne tous. J'aime, par exemple, ceux de la table; mais, ne pouvant souffrir ni la gêne de la bonne compagnie, ni la crapule du cabaret, je ne puis les goûter qu'avec un ami : car seul, cela ne m'est pas possible; mon imagination s'occupe alors d'autre chose, et je n'ai pas le plaisir de manger. Si mon sang allumé me demande des femmes, mon cœur ému me demande encore plus de l'amour. Des femmes à prix d'argent perdroient pour moi tous leurs charmes; je doute même s'il seroit en moi d'en profiter. Il en est ainsi de tous les plaisirs à ma portée; s'ils ne sont gratuits, je les trouve insipides. J'aime les seuls biens qui ne sont à personne qu'au premier qui sait les goûter.

Jamais l'argent ne me parut une chose aussi précieuse qu'on la trouve. Bien plus, il ne m'a même jamais paru fort commode : il n'est bon à rien par lui-même, il faut le transformer pour en jouir; il faut acheter, marchander, souvent être dupe, bien payer, être mal servi. Je voudrois une chose bonne dans sa qualité : avec mon argent je suis sûr de l'avoir mauvaise. J'achète cher un œuf frais, il est vieux; un beau fruit, il est vert; une fille, elle est gâtée. J'aime le bon vin, mais où en prendre? Chez un marchand de vin? comme que je fasse, il m'empoisonnera. Veux-je absolument être bien servi? que de soins, que d'embarras! avoir des amis, des correspondans, donner des commissions, écrire, aller, venir, attendre; et souvent au bout être encore trompé. Que de peine avec mon argent! Je la crains plus que je n'aime le bon vin.

Mille fois, durant mon apprentissage et depuis, je suis sorti dans le dessein d'acheter quelque friandise. J'approche de la boutique d'un pâtissier, j'aperçois des femmes au comptoir; je crois déjà les voir rire

et se moquer entre elles du petit gourmand. Je passe devant une fruitière, je lorgne du coin de l'œil de belles poires, leur parfum me tente; deux ou trois jeunes gens tout près de là me regardent; un homme qui me connoît est devant sa boutique; je vois de loin venir une fille; n'est-ce point la servante de la maison ? ma vue courte me fait mille illusions. Je prends tous ceux qui passent pour des gens de ma connoissance; partout je suis intimidé, retenu par quelque obstacle; mon désir croît avec ma honte, et je rentre enfin comme un sot, dévoré de convoitise, ayant dans ma poche de quoi la satisfaire, et n'ayant osé rien acheter.

J'entrerois dans les plus insipides détails, si je suivois dans l'emploi de mon argent, soit par moi, soit par d'autres, l'embarras, la honte, la répugnance, les inconvéniens, les dégoûts de toute espèce que j'ai toujours éprouvés. A mesure qu'avançant dans ma vie le lecteur prendra connoissance de mon humeur, il sentira tout cela sans que je m'appesantisse à le lui dire.

Cela compris, on comprendra sans peine une de mes prétendues contradictions; celle d'allier une avarice presque sordide avec le plus grand mépris pour l'argent. C'est un meuble pour moi si peu commode, que je ne m'avise pas même de désirer celui que je n'ai pas; et que quand j'en ai, je le garde longtemps sans le dépenser, faute de savoir l'employer à ma fantaisie : mais l'occasion commode et agréable se présente-t-elle, j'en profite si bien que ma bourse se vide avant que je m'en sois aperçu. Du reste, ne cherchez pas en moi le tic des avares, celui de dépenser pour l'ostentation; tout au contraire, je dépense en secret et pour le plaisir : loin de me faire gloire de dépenser, je m'en cache. Je sens si bien que l'argent n'est pas à mon usage, que je suis presque honteux d'en avoir, encore plus de m'en servir. Si j'avois eu jamais un revenu suffisant pour vivre commodément, je n'aurois point été tenté d'être avare, j'en suis très-sûr; je dépenserois tout mon revenu sans chercher à l'augmenter : mais ma situation précaire me tient en crainte. J'adore la liberté; j'abhorre la gêne, la peine, l'assujettissement. Tant que dure l'argent que j'ai dans ma bourse, il assure mon indépendance; il me dispense de m'intriguer pour en trouver d'autre, nécessité que j'eus toujours en horreur : mais de peur de le voir finir, je le choie. L'argent qu'on possède est l'instrument de la liberté; celui qu'on pourchasse est celui de la servitude. Voilà pourquoi je serre bien et ne convoite rien.

Mon désintéressement n'est donc que paresse : le plaisir d'avoir ne vaut pas la peine d'acquérir; et ma dissipation n'est encore que paresse : quand l'occasion de dépenser agréablement se présente, on ne peut trop la mettre à profit. Je suis moins tenté de l'argent que des choses, parce qu'entre l'argent et la possession désirée il y a toujours un intermédiaire; au lieu qu'entre la chose même et sa jouissance il n'y en a point. Je vois la chose, elle me tente; si je ne vois que le moyen de l'acquérir, il ne me tente pas. J'ai donc été fripon et quelquefois je le suis encore de bagatelles qui me tentent et que j'aime mieux prendre que demander : mais, petit ou grand, je ne me souviens

mais d'avoir pris de ma vie un liard à personne; hors une seule fois, il n'y a pas quinze ans, que je volai sept livres dix sous. L'aventure vaut la peine d'être contée, car il s'y trouve un concours impayable d'effronterie et de bêtise, que j'aurois peine moi-même à croire s'il regardoit un autre que moi.

C'étoit à Paris. Je me promenois avec M. de Francueil au Palais-Royal, sur les cinq heures. Il tire sa montre, la regarde, et me dit : « Allons à l'Opéra. » Je le veux bien; nous allons. Il prend deux billets d'amphithéâtre, m'en donne un, et passe le premier avec l'autre : je le suis, il entre. En entrant après lui, je trouve la porte embarrassée. Je regarde, je vois tout le monde debout; je juge que je pourrai bien me perdre dans cette foule, ou du moins laisser supposer à M. de Francueil que j'y suis perdu. Je sors, je reprends ma contre-marque, puis mon argent, et je m'en vais, sans songer qu'à peine avois-je atteint la porte que tout le monde étoit assis, et qu'alors M. de Francueil voyoit clairement que je n'y étois plus.

Comme jamais rien ne fut plus éloigné de mon humeur que ce trait-là, je le note, pour montrer qu'il y a des momens d'une espèce de délire où il ne faut point juger des hommes par leurs actions. Ce n'étoit pas précisément voler cet argent; c'étoit en voler l'emploi : moins c'étoit un vol, plus c'étoit une infamie.

Je ne finirois pas ces détails si je voulois suivre toutes les routes par lesquelles, durant mon apprentissage, je passai de la sublimité de l'héroïsme à la bassesse d'un vaurien. Cependant, en prenant les vices de mon état, il me fut impossible d'en prendre tout à fait les goûts. Je m'ennuyois des amusemens de mes camarades; et, quand la trop grande gêne m'eut aussi rebuté du travail, je m'ennuyai de tout. Cela me rendit le goût de la lecture que j'avois perdu depuis longtemps. Ces lectures, prises sur mon travail, devinrent un nouveau crime qui m'attira de nouveaux châtimens. Ce goût irrité par la contrainte devint passion, bientôt fureur. La Tribu, fameuse loueuse de livres, m'en fournissoit de toute espèce. Bons et mauvais, tout passoit; je ne choisissois point : je lisois tout avec une égale avidité. Je lisois à l'établi, je lisois en allant faire mes messages, je lisois à la garde-robe, et m'y oubliois des heures entières; la tête me tournoit de la lecture, je ne faisois plus que lire. Mon maître m'épioit, me surprenoit, me battoit, me prenoit mes livres. Que de volumes furent déchirés, brûlés, jetés par les fenêtres! que d'ouvrages restèrent dépareillés chez la Tribu! Quand je n'avois plus de quoi la payer, je lui donnois mes chemises, mes cravates, mes hardes; mes trois sous d'étrennes tous les dimanches lui étoient régulièrement portés.

Voilà donc, me dira-t-on, l'argent devenu nécessaire. Il est vrai, mais ce fut quand la lecture m'eut ôté toute activité. Livré tout entier à mon nouveau goût, je ne faisois plus que lire, je ne volois plus. C'est encore ici une de mes différences caractéristiques. Au fort d'une certaine habitude d'être, un rien me distrait, me change, m'attache, enfin me passionne; et alors tout est oublié, je ne songe plus qu'au nouvel objet qui m'occupe. Le cœur me battoit d'impatience de feuilleter le

nouveau livre que j'avois dans la poche; je le tirois aussitôt que j'étois seul, et ne songeois plus à fouiller le cabinet de mon maître. J'ai même peine à croire que j'eusse volé, quand même j'aurois eu des passions plus coûteuses. Borné au moment présent, il n'étoit pas dans mon tour d'esprit de m'arranger ainsi pour l'avenir. La Tribu me faisoit crédit: les avances étoient petites; et quand j'avois empoché mon livre, je ne songeois plus à rien. L'argent qui me venoit naturellement passoit de même à cette femme; et quand elle devenoit pressante, rien n'étoit plus tôt sous ma main que mes propres effets. Voler par avance étoit trop de prévoyance, et voler pour payer n'étoit pas même une tentation.

A force de querelles, de coups, de lectures dérobées et mal choisies, mon humeur devint taciturne et sauvage: ma tête commençoit à s'altérer, et je vivois en vrai loup-garou. Cependant, si mon goût ne me préserva pas des livres plats et fades, mon bonheur me préserva des livres obscènes et licencieux : non que la Tribu, femme à tous égards très-accommodante, se fît un scrupule de m'en prêter; mais, pour les faire valoir, elle me les nommoit avec un air de mystère qui me forçoit précisément à les refuser, tant par dégoût que par honte; et le hasard seconda si bien mon humeur pudique, que j'avois plus de trente ans avant que j'eusse jeté les yeux sur aucun de ces dangereux livres qu'une belle dame de par le monde trouve incommodes, en ce qu'on ne peut les lire que d'une main.

En moins d'un an j'épuisai la mince boutique de la Tribu, et alors je me trouvai dans mes loisirs cruellement désœuvré. Guéri de mes goûts d'enfant et de polisson par celui de la lecture, et même par mes lectures, qui, bien que sans choix et souvent mauvaises, ramenoient pourtant mon cœur à des sentimens plus nobles que ceux que m'avoit donnés mon état, dégoûté de tout ce qui étoit à ma portée, et sentant trop loin de moi tout ce qui m'auroit tenté, je ne voyois rien de possible qui pût flatter mon cœur. Mes sens émus depuis longtemps me demandoient une jouissance dont je ne savois pas même imaginer l'objet. J'étois aussi loin du véritable que si je n'avois point eu de sexe; et, déjà pubère et sensible, je pensois quelquefois à mes folies, mais je ne voyois rien au delà. Dans cette étrange situation, mon inquiète imagination prit un parti qui me sauva de moi-même et calma ma naissante sensualité : ce fut de se nourrir des situations qui m'avoient intéressé dans mes lectures, de les rappeler, de les varier, de les combiner, de me les approprier tellement que je devinsse un des personnages que j'imaginois, que je me visse toujours dans les positions les plus agréables selon mon goût, enfin que l'état fictif où je venois à bout de me mettre me fît oublier mon état réel dont j'étois si mécontent. Cet amour des objets imaginaires et cette facilité de m'en occuper achevèrent de me dégoûter de tout ce qui m'entouroit, et déterminèrent ce goût pour la solitude qui m'est toujours resté depuis ce temps-là. On verra plus d'une fois dans la suite les bizarres effets de cette disposition si misanthrope et si sombre en apparence, mais qui vient en effet d'un cœur trop affectueux, trop aimant, trop tendre, qui, faute d'en trouver

d'existans qui lui ressemblent, est forcé de s'alimenter de fictions. Il me suffit, quant à présent, d'avoir marqué l'origine et la première cause d'un penchant qui a modifié toutes mes passions, et qui, les contenant par elles-mêmes, m'a toujours rendu paresseux à faire, par trop d'ardeur à désirer.

J'atteignis ainsi ma seizième année, inquiet, mécontent de tout et de moi, sans goût de mon état, sans plaisirs de mon âge, dévoré de désirs dont j'ignorois l'objet, pleurant sans sujet de larmes, soupirant sans savoir de quoi, enfin caressant tendrement mes chimères faute de rien voir autour de moi qui les valût. Les dimanches, mes camarades venoient me chercher après le prêche pour aller m'ébattre avec eux. Je leur aurois volontiers échappé si j'avois pu; mais une fois en train dans leurs jeux, j'étois plus ardent et j'allois plus loin qu'aucun autre, difficile à ébranler et à retenir. Ce fut là de tout temps ma disposition constante. Dans nos promenades hors de la ville, j'allois toujours en avant sans songer au retour, à moins que d'autres n'y songeassent pour moi. J'y fus pris deux fois; les portes furent fermées avant que je pusse arriver. Le lendemain je fus traité comme on s'imagine; et la seconde fois il me fut promis un tel accueil pour la troisième, que je résolus de ne m'y pas exposer. Cette troisième fois si redoutée arriva pourtant. Ma vigilance fut mise en défaut par un maudit capitaine appelé M. Minutoli, qui fermoit toujours la porte où il étoit de garde une demi-heure avant les autres. Je revenois avec deux camarades. A demi-lieue de la ville j'entends sonner la retraite, je double le pas; j'entends battre la caisse, je cours à toutes jambes; j'arrive essoufflé, tout en nage; le cœur me bat, je vois de loin les soldats à leur poste; j'accours, je crie d'une voix étouffée. Il étoit trop tard. A vingt pas de l'avancée je vois lever le premier pont. Je frémis en voyant en l'air ces cornes terribles, sinistre et fatal augure du sort inévitable que ce moment commençoit pour moi.

Dans le premier transport de ma douleur, je me jetai sur le glacis et mordis la terre. Mes camarades, riant de leur malheur, prirent à l'instant leur parti. Je pris aussi le mien; mais ce fut d'une autre manière. Sur le lieu même je jurai de ne retourner jamais chez mon maître; et le lendemain, quand à l'heure de la découverte ils rentrèrent en ville, je leur dis adieu pour jamais, les priant seulement d'avertir en secret mon cousin Bernard de la résolution que j'avois prise et du lieu où il pourroit me voir encore une fois.

A mon entrée en apprentissage, étant plus séparé de lui, je le vis moins; toutefois durant quelque temps nous nous rassemblions les dimanches; mais insensiblement chacun prit d'autres habitudes, et nous nous vîmes plus rarement. Je suis persuadé que sa mère contribua beaucoup à ce changement. Il étoit, lui, un garçon *du haut*[1]; moi, chétif apprenti, je n'étois plus qu'un enfant de *Saint-Gervais*. Il n'y avoit plus entre nous d'égalité, malgré la naissance; c'étoit déroger que de me fréquenter. Cependant les liaisons ne cessèrent point tout à fait

1. Le haut Genève est le quartier aristocratique. (Éd.)

entre nous; et comme c'étoit un garçon d'un bon naturel, il suivoit quelquefois son cœur malgré les leçons de sa mère. Instruit de ma résolution, il accourut, non pour m'en dissuader ou la partager, mais pour jeter, par de petits présens, quelque agrément dans ma fuite; car mes propres ressources ne pouvoient me mener fort loin. Il me donna entre autres une petite épée, dont j'étois fort épris, et que j'ai portée jusqu'à Turin, où le besoin m'en fit défaire, et où je me la passai, comme on dit, au travers du corps. Plus j'ai réfléchi depuis à la manière dont il se conduisit avec moi dans ce moment critique, plus je me suis persuadé qu'il suivit les instructions de sa mère, et peut-être de son père; car il n'est pas possible que de lui-même il n'eût fait quelque effort pour me retenir, ou qu'il n'eût été tenté de me suivre : mais point. Il m'encouragea dans mon dessein plutôt qu'il ne m'en détourna; puis, quand il me vit bien résolu, il me quitta sans beaucoup de larmes. Nous ne nous sommes jamais écrit ni revus. C'est dommage : il étoit d'un caractère essentiellement bon; nous étions faits pour nous aimer.

Avant de m'abandonner à la fatalité de ma destinée, qu'on me permette de tourner un moment les yeux sur celle qui m'attendoit naturellement si j'étois tombé dans les mains d'un meilleur maître. Rien n'étoit plus convenable à mon humeur, ni plus propre à me rendre heureux, que l'état tranquille et obscur d'un bon artisan, dans certaines classes surtout, telle qu'est à Genève celle des graveurs. Cet état, assez lucratif pour donner une subsistance aisée, et pas assez pour mener à la fortune, eût borné mon ambition pour le reste de mes jours, et, me laissant un loisir honnête pour cultiver des goûts modérés, il m'eût contenu dans ma sphère sans m'offrir aucun moyen d'en sortir. Ayant une imagination assez riche pour orner de ses chimères tous les états, assez puissante pour me transporter, pour ainsi dire, à mon gré de l'un à l'autre, il m'importoit peu dans lequel je fusse en effet. Il ne pouvoit y avoir si loin du lieu où j'étois au premier château en Espagne, qu'il ne me fût aisé de m'y établir. De cela seul il suivoit que l'état le plus simple, celui qui donnoit le moins de tracas et de soins, celui qui laissoit l'esprit le plus libre, étoit celui qui me convenoit le mieux; et c'étoit précisément le mien. J'aurois passé dans le sein de ma religion, de ma patrie, de ma famille, et de mes amis, une vie paisible et douce, telle qu'il la falloit à mon caractère, dans l'uniformité d'un travail de mon goût et d'une société selon mon cœur. J'aurois été bon chrétien, bon citoyen, bon père de famille, bon ami, bon ouvrier, bon homme en toute chose. J'aurois aimé mon état, je l'aurois honoré peut-être; et, après avoir passé une vie obscure et simple, mais égale et douce, je serois mort paisiblement dans le sein des miens. Bientôt oublié, sans doute, j'aurois été regretté du moins aussi longtemps qu'on se seroit souvenu de moi.

Au lieu de cela.... Quel tableau vais-je faire ! Ah ! n'anticipons point sur les misères de ma vie; je n'occuperai que trop mes lecteurs de ce triste sujet.

## LIVRE SECOND.

(1728-1731.) Autant le moment où l'effroi me suggéra le projet de fuir m'avoit paru triste, autant celui où je l'exécutai me parut charmant. Encore enfant, quitter mon pays, mes parens, mes appuis, mes ressources; laisser un apprentissage à moitié fait sans savoir mon métier assez pour en vivre; me livrer aux horreurs de la misère sans voir aucun moyen d'en sortir; dans l'âge de la foiblesse et de l'innocence, m'exposer à toutes les tentations du vice et du désespoir; chercher au loin les maux, les erreurs, les piéges, l'esclavage et la mort, sous un joug bien plus inflexible que celui que je ne n'avois pu souffrir : c'étoit là ce que j'allois faire; c'étoit la perspective que j'aurois dû envisager. Que celle que je me peignois étoit différente! L'indépendance que je croyois avoir acquise étoit le seul sentiment qui m'affectoit. Libre et maître de moi-même, je croyois pouvoir tout faire, atteindre à tout; je n'avois qu'à m'élancer pour m'élever et voler dans les airs. J'entrois avec sécurité dans le vaste espace du monde, mon mérite alloit le remplir; à chaque pas j'allois trouver des festins, des trésors, des aventures, des amis prêts à me servir, des maîtresses empressées à me plaire; en me montrant j'allois occuper de moi l'univers, non pas pourtant l'univers tout entier, je l'en dispensois en quelque sorte. il ne m'en falloit pas tant; une société charmante me suffisoit sans m'embarrasser du reste. Ma modération m'inscrivoit dans une sphère étroite, mais délicieusement choisie, où j'étois assuré de régner. Un seul château bornoit mon ambition : favori du seigneur et de la dame, amant de la demoiselle, ami du frère et protecteur des voisins, j'étois content; il ne m'en falloit pas davantage.

En attendant ce modeste avenir, j'errai quelques jours autour de la ville, logeant chez des paysans de ma connoissance, qui tous me reçurent avec plus de bonté que n'auroient fait des urbains. Ils m'accueilloient, me logeoient, me nourrissoient trop bonnement pour en avoir le mérite. Cela ne pouvoit pas s'appeler faire l'aumône; ils n'y mettoient pas assez l'air de la supériorité.

A force de voyager et de parcourir le monde, j'allai jusqu'à Confignon, terres de Savoie, à deux lieues de Genève. Le curé s'appeloit M. de Pontverre. Ce nom fameux dans l'histoire de la république me frappa beaucoup. J'étois curieux de voir comment étoient faits les descendans des gentilshommes de la Cuiller [1]. J'allai voir M. de Pontverre :

1. Sans Jacob Spon, le nom de Pontverre, si fameux dans l'histoire de la république, ne seroit connu que par tradition, dans la banlieue de Genève, et comme un chef de parti. Il en seroit de même des *gentilshommes de la Cuiller*, entièrement oubliés aujourd'hui. « C'étoit, au rapport de Spon, une confrérie qui fut instituée en 1527, dans un château du pays de Vaud, où quelques gentilshommes, mangeant de la bouillie avec des cuillers de bruyère, se vantèrent d'en faire autant à ceux de Genève qu'ils *mangeroient à la cuiller*. Chacun pendit la sienne à son cou pour signal. Ils choisirent pour

il me reçut bien, me parla de l'hérésie de Genève, de l'autorité de la sainte mère Église, et me donna à dîner. Je trouvai peu de choses à répondre à des argumens qui finissoient ainsi, et je jugeai que des curés chez qui l'on dînoit si bien valoient tout au moins nos ministres. J'étois certainement plus savant que M. de Pontverre, tout gentilhomme qu'il étoit; mais j'étois trop bon convive pour être si bon théologien; et, son vin de Frangi, qui me parut excellent, argumentoit si victorieusement pour lui, que j'aurois rougi de fermer la bouche à un si bon hôte. Je cédois donc, ou du moins je ne résistois pas en face. A voir les ménagemens dont j'usois, on m'auroit cru faux. On se fût trompé; je n'étois qu'honnête, cela est certain. La flatterie, ou plutôt la condescendance, n'est pas toujours un vice; elle est plus souvent une vertu, surtout dans les jeunes gens. La bonté avec laquelle un homme nous traite nous attache à lui : ce n'est pas pour l'abuser qu'on lui cède, c'est pour ne pas l'attrister, pour ne pas lui rendre le mal pour le bien. Quel intérêt avoit M. de Pontverre à m'accueillir, à me bien traiter, à vouloir me convaincre ? nul autre que le mien propre. Mon jeune cœur se disoit cela. J'étois touché de reconnoissance et de respect pour le bon prêtre. Je sentois ma supériorité, je ne voulois pas l'en accabler pour prix de son hospitalité. Il n'y avoit point de motif hypocrite à cette conduite; je ne songeois point à changer de religion; et, bien loin de me familiariser si vite avec cette idée, je ne l'envisageois qu'avec une horreur qui devoit l'écarter de moi pour longtemps; je voulois seulement ne point fâcher ceux qui me caressoient dans cette vue; je voulois cultiver leur bienveillance, et leur laisser l'espoir du succès en paroissant moins armé que je ne l'étois en effet. Ma faute en cela ressembloit à la coquetterie des honnêtes femmes, qui quelquefois, pour parvenir à leurs fins, savent, sans rien permettre ni rien promettre, faire espérer plus qu'elles ne veulent tenir.

La raison, la pitié, l'amour de l'ordre, exigeoient assurément que, loin de se prêter à ma folie, on m'éloignât de ma perte où je courois, en me renvoyant dans ma famille. C'est là ce qu'auroit fait ou tâché de faire tout homme vraiment vertueux. Mais quoique M. de Pontverre fût un bon homme, ce n'étoit assurément pas un homme vertueux; au contraire, c'étoit un dévot qui ne connoissoit d'autre vertu que d'adorer

capitaine François de Pontverre, sieur de Terny, brave et intrépide guerrier. Ces gentilshommes, tous sujets du duc de Savoie, étoient ennemis de la ville de Genève, à laquelle ils firent une infinité de maux, ruinant la campagne et maltraitant ceux qui apportaient des denrées. La nuit du 25 mars 1529 (nommée depuis *la nuit des échelles*), ils eurent le projet, au nombre de sept à huit cents, d'escalader la ville; mais il échouèrent dans leur entreprise. Ils la renouvelèrent sans succès en 1530, quoique protégés par l'évêque. La même année leurs châteaux furent brûlés. » Depuis cette époque, il n'est plus question des *gentilshommes de la Cuiller*. Leur capitaine Pontverre étant entré dans Genève, le 2 janvier 1529, fut reconnu, poursuivi, et se cacha dans un hôpital, sous un lit. Forcé d'en sortir pour se défendre, il fut tué. Voy. *Histoire de Genève*, édition de 1730, in-4, t. I, p. 190 et suivantes. (Éd.)

les images et de dire le rosaire; une espèce de missionnaire qui n'imaginoit rien de mieux, pour le bien de la foi, que de faire des libelles contre les ministres de Genève. Loin de penser à me renvoyer chez moi, il profita du désir que j'avois de m'en éloigner, pour me mettre hors d'état d'y retourner quand même il m'en prendroit envie. Il y avoit tout à parier qu'il m'envoyoit périr de misère ou devenir un vaurien. Ce n'étoit point là ce qu'il voyoit : il voyoit une âme ôtée à l'hérésie et rendue à l'Église. Honnête homme ou vaurien, qu'importoit cela pourvu que j'allasse à la messe? Il ne faut pas croire, au reste, que cette façon de penser soit particulière aux catholiques; elle est celle de toute religion dogmatique où l'on fait l'essentiel non de faire, mais de croire.

« Dieu vous appelle, me dit M. de Pontverre : allez à Annecy; vous y trouverez une bonne dame bien charitable, que les bienfaits du roi mettent en état de retirer d'autres âmes de l'erreur dont elle est sortie elle-même. » Il s'agissoit de Mme de Warens, nouvelle convertie, que les prêtres forçoient en effet de partager, avec la canaille qui venoit vendre sa foi, une pension de deux mille francs que lui donnoit le roi de Sardaigne. Je me sentois fort humilié d'avoir besoin d'une bonne dame bien charitable. J'aimois fort qu'on me donnât mon nécessaire, mais non pas qu'on me fît la charité; et une dévote n'étoit pas pour moi fort attirante. Toutefois, pressé par M. de Pontverre, par la faim qui me talonnoit, bien aise aussi de faire un voyage et d'avoir un but, je prends mon parti, quoique avec peine, et je pars pour Annecy. J'y pouvois être aisément en un jour; mais je ne me pressois pas, j'en mis trois. Je ne voyois pas un château à droite ou à gauche sans aller chercher l'aventure que j'étois sûr qui m'y attendoit. Je n'osois entrer dans le château ni heurter, car j'étois fort timide; mais je chantois sous la fenêtre qui avoit le plus d'apparence, fort surpris, après m'être longtemps époumonné, de ne voir paroître ni dames ni demoiselles qu'attirât la beauté de ma voix ou le sel de mes chansons, vu que j'en savois d'admirables que mes camarades m'avoient apprises, et que je chantois admirablement.

J'arrive enfin : je vois Mme de Warens. Cette époque de ma vie a décidé de mon caractère; je ne puis me résoudre à la passer légèrement. J'étois au milieu de ma seizième année. Sans être ce qu'on appelle un beau garçon, j'étois bien pris dans ma petite taille; j'avois un joli pied, une jambe fine, l'air dégagé, la physionomie animée, la bouche mignonne, les sourcils et les cheveux noirs, les yeux petits et même enfoncés, mais qui lançoient avec force le feu dont mon sang étoit embrasé. Malheureusement je ne savois rien de tout cela, et de ma vie il ne m'est arrivé de songer à ma figure que lorsqu'il n'étoit plus temps d'en tirer parti. Ainsi j'avois avec la timidité de mon âge celle d'un naturel très-aimant, toujours troublé par la crainte de déplaire. D'ailleurs, quoique j'eusse l'esprit assez orné, n'ayant jamais vu le monde, je manquois totalement de manières; et mes connoissances, loin d'y suppléer, ne servoient qu'à m'intimider davantage en me faisant sentir combien j'en manquois.

Craignant donc que mon abord ne prévînt pas en ma faveur, je pris autrement mes avantages, et je fis une belle lettre en style d'orateur, où, cousant des phrases de livres avec des locutions d'apprenti, je déployois toute mon éloquence pour capter la bienveillance de Mme de Warens. J'enfermai la lettre de M. de Pontverre dans la mienne, et je partis pour cette terrible audience. Je ne trouvai point Mme de Warens; on me dit qu'elle venoit de sortir pour aller à l'église. C'étoit le jour des Rameaux de l'année 1728[1]. Je cours pour la suivre : je la vois, je l'atteins, je lui parle.... Je dois me souvenir du lieu, je l'ai souvent depuis mouillé de mes larmes et couvert de mes baisers. Que ne puis-je entourer d'un balustre d'or cette heureuse place ! que n'y puis-je attirer les hommages de toute la terre ! Quiconque aime à honorer les monumens du salut des hommes n'en devroit approcher qu'à genoux.

C'étoit un passage derrière sa maison, entre un ruisseau à main droite qui la séparoit du jardin, et le mur de la cour à gauche, conduisant par une fausse porte à l'église des Cordeliers. Prête à entrer dans cette porte, Mme de Warens se retourne à ma voix. Que devins-je à cette vue ! Je m'étois figuré une vieille dévote bien rechignée; la bonne dame de M. de Pontverre ne pouvoit être autre chose à mon avis. Je vois un visage pétri de grâces, de beaux yeux bleus pleins de douceur, un teint éblouissant, le contour d'une gorge enchanteresse. Rien n'échappa au rapide coup d'œil du jeune prosélyte; car je devins à l'instant le sien, sûr qu'une religion prêchée par de tels missionnaires ne pouvoit manquer de mener en paradis. Elle prend en souriant la lettre que je lui présente d'une main tremblante, l'ouvre, jette un coup d'œil sur celle de M. de Pontverre, revient à la mienne, qu'elle lit tout entière, et qu'elle eût relue encore si son laquais ne l'eût avertie qu'il étoit temps d'entrer. « Eh ! mon enfant, me dit-elle d'un ton qui me fit tressaillir, vous voilà courant le pays bien jeune; c'est dommage en vérité. » Puis, sans attendre ma réponse, elle ajouta : « Allez chez moi m'attendre; dites qu'on vous donne à déjeuner : après la messe j'irai causer avec vous. »

Louise-Éléonore de Warens étoit une demoiselle de La Tour de Pil, noble et ancienne famille de Vevai, ville du pays de Vaud. Elle avoit épousé fort jeune M. de Warens de la maison de Loys, fils aîné de M. de Villardin, de Lausanne. Ce mariage, qui ne produisit point d'enfans, n'ayant pas trop réussi, Mme de Warens, poussée par quelque chagrin domestique, prit le temps que le roi Victor-Amédée étoit à Évian, pour passer le lac et venir se jeter aux pieds de ce prince, abandonnant ainsi son mari, sa famille et son pays, par une étourderie assez semblable à la mienne, et qu'elle a eu tout le temps de pleurer aussi. Le roi, qui aimoit à faire le zélé catholique, la prit sous sa protection, lui donna une pension de quinze cents livres de Piémont, ce qui étoit beaucoup pour un prince aussi peu prodigue; et, voyant que sur cet accueil on l'en croyoit amoureux, il l'envoya à Annecy;

1. Le 21 mars. (Éd.)

escortée par un détachement de ses gardes, où, sous la direction de Michel-Gabriel de Bernex, évêque titulaire de Genève, elle fit abjuration au couvent de la Visitation.

Il y avoit six ans qu'elle y étoit quand j'y vins, et elle en avoit alors vingt-huit, étant née avec le siècle. Elle avoit de ces beautés qui se conservent, parce qu'elles sont plus dans la physionomie que dans les traits; aussi la sienne étoit-elle encore dans tout son premier éclat. Elle avoit un air caressant et tendre, un regard très-doux, un sourire angélique, une bouche à la mesure de la mienne, des cheveux cendrés d'une beauté peu commune, et auxquels elle donnoit un tour négligé qui la rendoit très-piquante. Elle étoit petite de stature, courte même, et ramassée un peu dans sa taille, quoique sans difformité; mais il étoit impossible de voir une plus belle tête, un plus beau sein, de plus belles mains et de plus beaux bras.

Son éducation avoit été fort mêlée : elle avoit ainsi que moi perdu sa mère dès sa naissance; et, recevant indifféremment des instructions comme elles s'étoient présentées, elle avoit appris un peu de sa gouvernante, un peu de son père, un peu de ses maîtres, et beaucoup de ses amans, surtout d'un M. de Tavel, qui, ayant du goût et des connoissances, en orna la personne qu'il aimoit. Mais tant de genres différens se nuisirent les uns aux autres, et le peu d'ordre qu'elle y mit empêcha que ses diverses études n'étendissent la justesse naturelle de son esprit. Ainsi, quoiqu'elle eût quelques principes de philosophie et de physique, elle ne laissa pas de prendre le goût que son père avoit pour la médecine empirique et pour l'alchimie : elle faisoit des élixirs, des teintures, des baumes, des magistères; elle prétendoit avoir des secrets. Les charlatans, profitant de sa foiblesse, s'emparèrent d'elle, l'obsédèrent, la ruinèrent, et consumèrent, au milieu des fourneaux et des drogues, son esprit, ses talens et ses charmes, dont elle eût pu faire les délices des meilleures sociétés.

Mais si de vils fripons abusèrent de son éducation mal dirigée pour obscurcir les lumières de sa raison, son excellent cœur fut à l'épreuve et demeura toujours le même : son caractère aimant et doux, sa sensibilité pour les malheureux, son inépuisable bonté, son humeur gaie, ouverte et franche, ne s'altérèrent jamais: et même aux approches de la vieillesse, dans le sein de l'indigence, des maux, des calamités diverses, la sérénité de sa belle âme lui conserva jusqu'à la fin de sa vie toute la gaieté de ses plus beaux jours.

Ses erreurs lui vinrent d'un fonds d'activité inépuisable qui vouloit sans cesse de l'occupation. Ce n'étoient pas des intrigues de femmes qu'il lui falloit, c'étoient des entreprises à faire et à diriger. Elle étoit née pour les grandes affaires. A sa place Mme de Longueville n'eût été qu'une tracassière; à la place de Mme de Longueville elle eût gouverné l'État. Ses talens ont été déplacés; et ce qui eût fait sa gloire dans une situation plus élevée a fait sa perte dans celle où elle a vécu. Dans les choses qui étoient à sa portée, elle étendoit toujours son plan dans sa tête et voyoit toujours son objet en grand. Cela faisoit qu'employant des moyens proportionnés à ses vues plus qu'à ses forces, elle échouoit

par la faute des autres; et son projet venant à manquer, elle étoit ruinée où d'autres n'auroient presque rien perdu. Ce goût des affaires, qui lui fit tant de maux, lui fit du moins un grand bien dans son asile monastique, en l'empêchant de s'y fixer pour le reste de ses jours comme elle en étoit tentée. La vie uniforme et simple des religieuses, leur petit cailletage de parloir, tout cela ne pouvoit flatter un esprit toujours en mouvement, qui, formant chaque jour de nouveaux systèmes, avoit besoin de liberté pour s'y livrer. Le bon évêque de Bernex, avec moins d'esprit que François de Sales, lui ressembloit sur bien des points; et Mme de Warens, qu'il appeloit sa fille, et qui ressembloit à Mme de Chantal sur beaucoup d'autres, eût pu lui ressembler encore dans sa retraite, si son goût ne l'eût détournée de l'oisiveté d'un couvent. Ce ne fut point manque de zèle si cette aimable femme ne se livra pas aux menues pratiques de dévotion qui sembloient convenir à une nouvelle convertie vivant sous la direction d'un prélat. Quel qu'eût été le motif de son changement de religion, elle fut sincère dans celle qu'elle avoit embrassée. Elle a pu se repentir d'avoir commis la faute, mais non pas désirer d'en revenir. Elle n'est pas seulement morte bonne catholique, elle a vécu telle de bonne foi; et j'ose affirmer, moi qui pense avoir lu dans le fond de son âme, que c'étoit uniquement par aversion pour les simagrées qu'elle ne faisoit point en public la dévote : elle avoit une piété trop solide pour affecter de la dévotion. Mais ce n'est pas ici le lieu de m'étendre sur ses principes; j'aurai d'autres occasions d'en parler.

Que ceux qui nient la sympathie des âmes expliquent, s'ils peuvent, comment, de la première entrevue, du premier mot, du premier regard, Mme de Warens m'inspira non-seulement le plus vif attachement, mais une confiance parfaite et qui ne s'est jamais démentie. Supposons que ce que j'ai senti pour elle fût véritablement de l'amour, ce qui paroîtra tout au moins douteux à qui suivra l'histoire de nos liaisons; comment cette passion fut-elle accompagnée, dès sa naissance, des sentimens qu'elle inspire le moins, la paix du cœur, le calme, la sérénité, la sécurité, l'assurance? Comment, en approchant pour la première fois d'une femme aimable, polie, éblouissante, d'une dame d'un état supérieur au mien, dont je n'avois jamais abordé la pareille, de celle dont dépendoit mon sort en quelque sorte par l'intérêt plus ou moins grand qu'elle y prendroit; comment, dis-je, avec tout cela me trouvai-je à l'instant aussi libre, aussi à mon aise que si j'eusse été parfaitement sûr de lui plaire? Comment n'eus-je pas un moment d'embarras, de timidité, de gêne? Naturellement honteux, décontenancé, n'ayant jamais vu le monde, comment pris-je avec elle, du premier jour, du premier instant, les manières faciles, le langage tendre, le ton familier que j'avois dix ans après, lorsque la plus grande intimité l'eut rendu naturel? A-t-on de l'amour, je ne dis pas sans désirs, j'en avois, mais sans inquiétude, sans jalousie? Ne veut-on pas au moins apprendre de l'objet qu'on aime si l'on est aimé? C'est une question qu'il ne m'est pas plus venu dans l'esprit de lui faire une fois en ma vie que de me demander à moi-même si je m'aimois; et

jamais elle n'a été plus curieuse avec moi. Il y eut certainement quelque chose de singulier dans mes sentimens pour cette charmante femme, et l'on y trouvera dans la suite des bizarreries auxquelles on ne s'attend pas.

Il fut question de ce que je deviendrois; et pour en causer plus à loisir, elle me retint à dîner. Ce fut le premier repas de ma vie où j'eusse manqué d'appétit, et sa femme de chambre, qui nous servoit, dit aussi que j'étois le premier voyageur de mon âge et de mon étoffe qu'elle en eût vu manquer. Cette remarque, qui ne me nuisit pas dans l'esprit de sa maîtresse, tomboit un peu à plomb sur un gros manant qui dînoit avec nous, et qui dévora lui tout seul un repas honnête pour six personnes. Pour moi, j'étois dans un ravissement qui ne me permettoit pas de manger. Mon cœur se nourrissoit d'un sentiment tout nouveau dont il occupoit tout mon être; il ne me laissoit des esprits pour nulle autre fonction.

Mme de Warens voulut savoir les détails de ma petite histoire : je retrouvai pour la lui conter tout le feu que j'avois perdu chez mon maître. Plus j'intéressois cette excellente âme en ma faveur, plus elle plaignoit le sort auquel j'allois m'exposer. Sa tendre compassion se marquoit dans son air, dans son regard, dans ses gestes. Elle n'osoit m'exhorter à retourner à Genève; dans sa position c'eût été un crime de lèse-catholicité, et elle n'ignoroit pas combien elle étoit surveillée et combien ses discours étoient pesés. Mais elle me parloit d'un ton si touchant de l'affliction de mon père, qu'on voyoit bien qu'elle eût approuvé que j'allasse le consoler. Elle ne savoit pas combien sans y songer elle plaidoit contre elle-même. Outre que ma résolution étoit prise, comme je crois l'avoir dit, plus je la trouvois éloquente, persuasive, plus ses discours m'alloient au cœur, et moins je pouvois me résoudre à me détacher d'elle. Je sentois que retourner à Genève étoit mettre entre elle et moi une barrière presque insurmontable, à moins de revenir à la démarche que j'avois faite, et à laquelle mieux valoit me tenir tout d'un coup. Je m'y tins donc. Mme de Warens, voyant ses efforts inutiles, ne les poussa pas jusqu'à se compromettre; mais elle me dit avec un regard de commisération : « Pauvre petit, tu dois aller où Dieu t'appelle; mais quand tu seras grand, tu te souviendras de moi. » Je crois qu'elle ne pensoit pas elle-même que cette prédiction s'accompliroit si cruellement.

La difficulté restoit tout entière. Comment subsister si jeune hors de mon pays? A peine à la moitié de mon apprentissage, j'étois bien loin de savoir mon métier. Quand je l'aurois su, je n'en aurois pu vivre en Savoie, pays trop pauvre pour avoir des arts. Le manant qui dînoit pour nous, forcé de faire une pause pour reposer sa mâchoire, ouvrit un avis qu'il disoit venir du ciel, et qui, à en juger par les suites, venoit bien plutôt du côté contraire : c'étoit que j'allasse à Turin, où, dans un hospice établi pour l'instruction des catéchumènes, j'aurois, dit-il, la vie temporelle et spirituelle, jusqu'à ce qu'entré dans le sein de l'Église je trouvasse, par la charité des bonnes âmes, une place qui me convînt. « A l'égard des frais du voyage, continua mon homme,

Sa Grandeur Mgr l'évêque ne manquera pas, si madame lui propose cette sainte œuvre, de vouloir charitablement y pourvoir; et madame la baronne, qui est si charitable, dit-il en s'inclinant sur son assiette, s'empressera sûrement d'y contribuer aussi. »

Je trouvois toutes ces charités bien dures : j'avois le cœur serré, je ne disois rien; et Mme de Warens, sans saisir ce projet avec autant d'ardeur qu'il étoit offert, se contenta de répondre que chacun devoit contribuer au bien selon son pouvoir, et qu'elle en parleroit à monseigneur; mais mon diable d'homme, qui craignoit qu'elle n'en parlât pas à son gré, et qui avoit son petit intérêt dans cette affaire, courut prévenir les aumôniers, et emboucha si bien les bons prêtres, que quand Mme de Warens, qui craignoit pour moi ce voyage, en voulut parler à l'évêque, elle trouva que c'étoit une affaire arrangée, et il lui remit à l'instant l'argent destiné pour mon petit viatique. Elle n'osa insister pour me faire rester : j'approchois d'un âge où une femme du sien ne pouvoit décemment vouloir retenir un jeune homme auprès d'elle.

Mon voyage étant ainsi réglé par ceux qui prenoient soin de moi, il fallut bien me soumettre, et c'est même ce que je fis sans beaucoup de répugnance. Quoique Turin fût plus loin que Genève, je jugeai qu'étant la capitale, elle avoit avec Annecy des relations plus étroites qu'une ville étrangère d'État et de religion; et puis, partant pour obéir à Mme de Warens, je me regardois comme vivant toujours sous sa direction; c'étoit plus que de vivre à son voisinage. Enfin l'idée d'un grand voyage flattoit ma manie ambulante, qui déjà commençoit à se déclarer. Il me paroissoit beau de passer les monts à mon âge, et de m'élever au-dessus de mes camarades de toute la hauteur des Alpes. Voir du pays est un appât auquel un Génevois ne résiste guère. Je donnai donc mon consentement. Mon manant devoit partir dans deux jours avec sa femme. Je leur fus confié et recommandé. Ma bourse leur fut remise, renforcée par Mme de Warens, qui de plus me donna secrètement un petit pécule, auquel elle joignit d'amples instructions, et nous partîmes le mercredi saint.

Le lendemain de mon départ d'Annecy, mon père y arriva, courant à ma piste avec un M. Rival, son ami, horloger comme lui, homme d'esprit, bel esprit même, qui faisoit des vers mieux que La Motte, et parloit presque aussi bien que lui, de plus, parfaitement honnête homme, mais dont la littérature déplacée n'aboutit qu'à faire un de ses fils comédien.

Ces messieurs virent Mme de Warens, et se contentèrent de pleurer mon sort avec elle, au lieu de me suivre et de m'atteindre, comme ils l'auroient pu facilement, étant à cheval et moi à pied. La même chose étoit arrivée à mon oncle Bernard. Il étoit venu à Confignon; et de là, sachant que j'étois à Annecy, il s'en retourna à Genève. Il sembloit que mes proches conspirassent avec mon étoile pour me livrer au destin qui m'attendoit. Mon frère s'étoit perdu par une semblable négligence, et si bien perdu qu'on n'a jamais su ce qu'il étoit devenu.

Mon père n'étoit pas seulement un homme d'honneur : c'étoit un

homme d'une probité sûre, et il avoit une de ces âmes fortes qui font les grandes vertus; de plus, il étoit bon père surtout pour moi. Il m'aimoit très-tendrement; mais il aimoit aussi ses plaisirs, et d'autres goûts avoient un peu attiédi l'affection paternelle depuis que je vivois loin de lui. Il s'étoit remarié à Nyon; et quoique sa femme ne fût plus en âge de me donner des frères, elle avoit des parens; cela faisoit une autre famille, d'autres objets, un nouveau ménage, qui ne rappeloit plus si souvent mon souvenir. Mon père vieillissoit, et n'avoit aucun bien pour soutenir sa vieillesse. Nous avions mon frère et moi quelque bien de ma mère, dont le revenu devoit appartenir à mon père durant notre éloignement. Cette idée ne s'offroit pas à lui directement, et ne l'empêchoit pas de faire son devoir; mais elle agissoit sourdement sans qu'il s'en aperçût lui-même, et ralentissoit quelquefois son zèle, qu'il eût poussé plus loin sans cela. Voilà, je crois, pourquoi, venu d'abord à Annecy sur mes traces, il ne me suivit pas jusqu'à Chambéry, où il étoit moralement sûr de m'atteindre. Voilà pourquoi encore, l'étant allé voir souvent depuis ma fuite, je reçus toujours de lui des caresses de père, mais sans grands efforts pour me retenir.

Cette conduite d'un père dont j'ai si bien connu la tendresse et la vertu m'a fait faire des réflexions sur moi-même qui n'ont pas peu contribué à me maintenir le cœur sain. J'en ai tiré cette grande maxime de morale, la seule peut-être d'usage dans la pratique, d'éviter les situations qui mettent nos devoirs en opposition avec nos intérêts et qui nous montrent notre bien dans le mal d'autrui, sûr que, dans de telles situations, quelque sincère amour de la vertu qu'on y porte, on faiblit tôt ou tard sans s'en apercevoir, et l'on devient injuste et méchant dans le fait, sans avoir cessé d'être juste et bon dans l'âme.

Cette maxime fortement imprimée au fond de mon cœur, et mise en pratique, quoique un peu tard, dans toute ma conduite, est une de celles qui m'ont donné l'air le plus bizarre et le plus fou dans le public, et surtout parmi mes connoissances. On m'a imputé de vouloir être original et faire autrement que les autres. En vérité je ne songeois guère à faire ni comme les autres ni autrement qu'eux. Je désirois sincèrement de faire ce qui étoit bien. Je me dérobois de toute ma force à des situations qui me donnassent un intérêt contraire à l'intérêt d'un autre homme, et par conséquent un désir secret, quoique involontaire, du mal de cet homme-là.

Il y a deux ans que milord Maréchal me voulut mettre dans son testament. Je m'y opposai de toute ma force. Je lui marquai que je ne voudrois pour rien au monde me savoir dans le testament de qui que ce fût, et beaucoup moins dans le sien. Il se rendit : maintenant il veut me faire une pension viagère, et je ne m'y oppose pas. On dira que je trouve mon compte à ce changement : cela peut être. Mais, ô mon bienfaiteur et mon père ! si j'ai le malheur de vous survivre, je sais qu'en vous perdant j'ai tout à perdre, et que je n'ai rien à gagner.

C'est là, selon moi, la bonne philosophie, la seule vraiment assortie au cœur humain. Je me pénètre chaque jour davantage de sa profonde solidité, et je l'ai retournée de différentes manières dans tous mes der-

niers écrits; mais le public, qui est frivole, ne l'y a pas su remarquer. Si je survis assez à cette entreprise consommée pour en reprendre une autre, je me propose de donner dans la suite de l'*Émile* un exemple si charmant et si frappant de cette même maxime, que mon lecteur soit forcé d'y faire attention. Mais c'est assez de réflexions pour un voyageur; il est temps de reprendre ma route.

Je la fis plus agréablement que je n'aurois dû m'y attendre, et mon manant ne fut pas si bourru qu'il en avoit l'air. C'étoit un homme entre deux âges, portant en queue ses cheveux noirs grisonnans, l'air grenadier, la voix forte, assez gai, marchant bien, mangeant mieux, et qui faisoit toute sorte de métiers faute d'en savoir aucun. Il avoit proposé, je crois, d'établir à Annecy je ne sais quelle manufacture. Mme de Warens n'avoit pas manqué de donner dans le projet, et c'étoit pour tâcher de le faire agréer au ministre qu'il faisoit, bien défrayé, le voyage de Turin. Notre homme avoit le talent d'intriguer en se fourrant toujours avec les prêtres, et faisant l'empressé pour les servir; il avoit pris à leur école un certain jargon dévot dont il usoit sans cesse, se piquant d'être un grand prédicateur. Il savoit même un passage latin dans la Bible; et c'étoit comme s'il en avoit su mille, parce qu'il le répétoit mille fois le jour. Du reste, manquant rarement d'argent quand il en savoit dans la bourse des autres; plus adroit pourtant que fripon, et qui, débitant d'un ton de racoleur ses capucinades, ressembloit à l'ermite Pierre prêchant la croisade le sabre au côté.

Pour Mme Sabran, son épouse, c'étoit une assez bonne femme, plus tranquille le jour que la nuit. Comme je couchois toujours dans leur chambre, ses bruyantes insomnies m'éveilloient souvent et m'auroient éveillé bien davantage si j'en avois compris le sujet. Mais je ne m'en doutois pas même, et j'étois sur ce chapitre d'une bêtise qui a laissé à la seule nature tout le soin de mon instruction.

Je m'acheminois gaiement avec mon dévot guide et sa sémillante compagne. Nul accident ne troubla mon voyage: j'étois dans la plus heureuse situation de corps et d'esprit où j'aie été de mes jours. Jeune, vigoureux, plein de santé, de sécurité, de confiance en moi et aux autres, j'étois dans ce court mais précieux moment de la vie où sa plénitude expansive étend pour ainsi dire notre être par toutes nos sensations, et embellit à nos yeux la nature entière du charme de notre existence. Ma douce inquiétude avoit un objet qui la rendoit moins errante et fixoit mon imagination. Je me regardois comme l'ouvrage, l'élève, l'ami, presque l'amant de Mme de Warens. Les choses obligeantes qu'elle m'avoit dites, les petites caresses qu'elle m'avoit faites, l'intérêt si tendre qu'elle avoit paru prendre à moi, ses regards charmans, qui me sembloient plein d'amour parce qu'ils m'en inspiroient, tout cela nourrissoit mes idées durant la marche, et me faisoit rêver délicieusement. Nulle crainte, nul doute sur mon sort ne troubloit ces rêveries. M'envoyer à Turin, c'étoit, selon moi, s'engager à m'y faire vivre, à m'y placer convenablement. Je n'avois plus de souci sur moi-même; d'autres s'étoient chargés de ce soin. Ainsi je marchois légèrement, allégé de ce poids; les jeunes désirs, l'espoir enchanteur, les

brillans projets remplissoient mon âme. Tous les objets que je voyois me sembloient les garans de ma prochaine félicité. Dans les maisons j'imaginois des festins rustiques; dans les prés, de folâtres jeux; le long des eaux, les bains, des promenades, la pêche; sur les arbres, des fruits délicieux; sous leur ombre, de voluptueux tête-à-tête; sur les montagnes, des cuves de lait et de crème, une oisiveté charmante, la paix, la simplicité. le plaisir d'aller sans savoir où. Enfin rien ne frappoit mes yeux sans porter à mon cœur quelque attrait de jouissance. La grandeur, la variété, la beauté réelle du spectacle, rendoient cet attrait digne de la raison; la vanité même y mêloit sa pointe. Si jeune aller en Italie, avoir déjà vu tant de pays, suivre Annibal à travers les monts, me paroissoit une gloire au-dessus de mon âge. Joignez à tout cela des stations fréquentes et bonnes, un grand appétit et de quoi le contenter; car en vérité ce n'étoit pas la peine de m'en faire faute, et sur le dîner de M. Sabran, le mien ne paroissoit pas.

Je ne me souviens pas d'avoir eu dans tout le cours de ma vie d'intervalle plus parfaitement exempt de soucis et de peine que celui des sept ou huit jours que nous mîmes à ce voyage; car le pas de Mme Sabran, sur lequel il falloit régler le nôtre, n'en fit qu'une longue promenade. Ce souvenir m'a laissé le goût le plus vif pour tout ce qui s'y rapporte, surtout pour les montagnes et les voyages pédestres. Je n'ai voyagé à pied que dans mes beaux jours, et toujours avec délices. Bientôt les devoirs, les affaires, un bagage à porter, m'ont forcé de faire le monsieur et de prendre des voitures; les soucis rongeans, les embarras, la gêne, y sont montés avec moi; et dès lors, au lieu qu'auparavant dans mes voyages je ne sentois que le plaisir d'aller, je n'ai plus senti que le besoin d'arriver. J'ai cherché longtemps, à Paris, deux camarades du même goût que moi qui voulussent consacrer chacun cinquante louis de sa bourse et un an de son temps à faire ensemble, à pied, le tour de l'Italie, sans autre équipage qu'un garçon qui portât avec nous un sac de nuit. Beaucoup de gens se sont présentés, enchantés de ce projet en apparence, mais au fond le prenant tous pour un pur château en Espagne, dont on cause en conversations sans vouloir l'exécuter en effet. Je me souviens que, parlant avec passion de ce projet avec Diderot et Grimm, je leur en donnai enfin la fantaisie. Je crus une fois l'affaire faite : le tout se réduisit à vouloir faire un voyage par écrit, dans lequel Grimm ne trouvoit rien de si plaisant que de faire faire à Diderot beaucoup d'impiétés, et de me faire fourrer à l'inquisition à sa place.

Mon regret d'arriver si vite à Turin fut tempéré par le plaisir de voir une grande ville, et par l'espoir d'y faire bientôt une figure digne de moi, car déjà les fumées de l'ambition me montoient à la tête; déjà je me regardois comme infiniment au-dessus de mon ancien état d'apprenti : j'étois bien loin de prévoir que dans peu j'allois être fort au-dessous.

Avant que d'aller plus loin, je dois au lecteur mon excuse ou ma justification tant sur les menus détails où je viens d'entrer que sur ceux où j'entrerai dans la suite, et qui n'ont rien d'intéressant à ses yeux.

Dans l'entreprise que j'ai faite de me montrer tout entier au public, il faut que rien de moi ne lui reste obscur ou caché; il faut que je me tienne incessamment sous ses yeux; qu'il me suive dans tous les égaremens de mon cœur, dans tous les recoins de ma vie; qu'il ne me perde pas de vue un seul instant, de peur que, trouvant dans mon récit la moindre lacune, le moindre vide, et se demandant : « Qu'a-t-il fait durant ce temps-là ? » il ne m'accuse de n'avoir pas voulu tout dire. Je donne assez de prise à la malignité des hommes par mes récits, sans lui en donner encore par mon silence.

Mon petit pécule étoit parti : j'avois jasé, et mon indiscrétion ne fut pas pour mes conducteurs à pure perte. Mme Sabran trouva le moyen de m'arracher jusqu'à un petit ruban glacé d'argent que Mme de Warens m'avoit donné pour ma petite épée, et que je regrettai plus que tout le reste; l'épée même eût resté dans leurs mains si je m'étois moins obstiné. Ils m'avoient fidèlement défrayé dans la route, mais ils ne m'avoient rien laissé. J'arrive à Turin sans habits, sans argent, sans linge, et laissant très-exactement à mon seul mérite tout l'honneur de la fortune que j'allois faire.

J'avois des lettres, je les portai; et tout de suite je fus mené à l'hospice des catéchumènes pour y être instruit dans la religion pour laquelle on me vendoit ma subsistance. En entrant je vis une grosse porte à barreaux de fer, qui, dès que je fus passé, fut fermée à double tour sur mes talons. Ce début me parut plus imposant qu'agréable, et commençoit à me donner à penser, quand on me fit entrer dans une assez grande pièce. J'y vis pour tout meuble un autel de bois surmonté d'un grand crucifix au fond de la chambre, et autour quatre ou cinq chaises aussi de bois, et qui paroissoient avoir été cirées, mais qui seulement étoient luisantes à force de s'en servir et de les frotter. Dans cette salle d'assemblée étoient quatre ou cinq affreux bandits, mes camarades d'instruction, qui sembloient plutôt des archers du diable que des aspirans à se faire enfans de Dieu. Deux de ces coquins étoient des Esclavons, qui se disoient juifs et Maures, et qui, comme ils me l'avouèrent, passoient leur vie à courir l'Espagne et l'Italie, embrassant le christianisme et se faisant baptiser partout où le produit en valoit la peine. On ouvrit une autre porte de fer qui partageoit en deux un grand balcon régnant sur la cour. Par cette porte entrèrent nos sœurs les catéchumènes, qui comme moi s'alloient régénérer, non par le baptême, mais par une solennelle abjuration. C'étoient bien les plus grandes salopes et les plus vilaines coureuses qui jamais aient empuanti le bercail du Seigneur. Une seule me parut jolie et assez intéressante. Elle étoit à peu près de mon âge, peut-être un an ou deux de plus. Elle avoit des yeux fripons qui rencontroient quelquefois les miens. Cela m'inspira quelque désir de faire connoissance avec elle; mais, pendant près de deux mois qu'elle demeura encore dans cette maison, où elle étoit depuis trois, il me fut absolument impossible de l'accoster, tant elle étoit recommandée à notre vieille geôlière, et obsédée par le saint missionnaire qui travailloit à sa conversion avec plus de zèle que de diligence. Il falloit qu'elle fût extrêmement stu-

pide, quoiqu'elle n'en eût pas l'air, car jamais instruction ne fut plus longue. Le saint homme ne la trouvoit toujours point en état d'abjurer. Mais elle s'ennuya de sa clôture, et dit qu'elle vouloit sortir, chrétienne ou non. Il fallut la prendre au mot tandis qu'elle consentoit encore à l'être, de peur qu'elle ne se mutinât et qu'elle ne le voulût plus.

La petite communauté fut assemblée en l'honneur du nouveau venu. On nous fit une courte exhortation : à moi, pour m'engager à répondre à la grâce que Dieu me faisoit; aux autres, pour les inviter à m'accorder leurs prières et à m'édifier par leurs exemples. Après quoi, nos vierges étant rentrées dans leur clôture, j'eus le temps de m'étonner tout à mon aise de celle où je me trouvois.

Le lendemain matin on nous assembla de nouveau pour l'instruction; et ce fut alors que je commençai à réfléchir pour la première fois sur le pas que j'allois faire et sur les démarches qui m'y avoient entraîné.

J'ai dit, je répète et je répéterai peut-être encore une chose dont je suis tous les jours plus pénétré; c'est que si jamais enfant reçut une éducation raisonnable et saine, ç'a été moi. Né dans une famille que ses mœurs distinguoient du peuple, je n'avois reçu que des leçons de sagesse et des exemples d'honneur de tous mes parens. Mon père, quoique homme de plaisir, avoit non-seulement une probité sûre, mais beaucoup de religion. Galant homme dans le monde, et chrétien dans l'intérieur, il m'avoit inspiré de bonne heure les sentimens dont il étoit pénétré. De mes trois tantes, toutes sages et vertueuses, les deux aînées étoient dévotes; et la troisième, fille à la fois pleine de grâce, d'esprit et de sens, l'étoit peut-être encore plus qu'elles, quoique avec moins d'ostentation. Du sein de cette estimable famille, je passai chez M. Lambercier, qui, bien qu'homme d'Église et prédicateur, étoit croyant en dedans et faisoit presque aussi bien qu'il disoit. Sa sœur et lui cultivèrent, par des instructions douces et judicieuses, les principes de piété qu'ils trouvèrent dans mon cœur. Ces dignes gens employèrent pour cela des moyens si vrais, si discrets, si raisonnables, que, loin de m'ennuyer au sermon, je n'en sortois jamais sans être intérieurement touché et sans faire des résolutions de bien vivre, auxquelles je manquois rarement en y pensant. Chez ma tante Bernard la dévotion m'ennuyoit un peu plus, parce qu'elle en faisoit un métier. Chez mon maître je n'y pensois plus guère, sans pourtant penser différemment. Je ne trouvai point de jeunes gens qui me pervertissent. Je devins polisson, mais non libertin.

J'avois donc de la religion tout ce qu'un enfant à l'âge où j'étois en pouvoit avoir. J'en avois même davantage, car pourquoi déguiser ici ma pensée? Mon enfance ne fut point d'un enfant; je sentis, je pensai toujours en homme. Ce n'est qu'en grandissant que je suis rentré dans la classe ordinaire; en naissant, j'en étois sorti. L'on rira de me voir me donner modestement pour un prodige. Soit, mais quand on aura bien ri, qu'on trouve un enfant qu'à six ans les romans attachent, intéressent, transportent au point d'en pleurer à chaudes

larmes; alors je sentirai ma vanité ridicule, et je conviendrai que j'ai tort.

Ainsi, quand j'ai dit qu'il ne falloit point parler aux enfans de religion si l'on vouloit qu'un jour ils en eussent, et qu'ils étoient incapables de connoître Dieu, même à notre manière, j'ai tiré mon sentiment de mes observations, non de ma propre expérience, je savois qu'elle ne concluoit rien pour les autres. Trouvez des Jean-Jacques Rousseau à six ans, et parlez-leur de Dieu à sept, je vous réponds que vous ne courrez aucun risque.

On sent, je crois, qu'avoir de la religion, pour un enfant, et même pour un homme, c'est suivre celle où il est né. Quelquefois on en ôte; rarement on y ajoute; la foi dogmatique est un fruit de l'éducation. Outre ce principe commun qui m'attachoit au culte de mes pères, j'avois l'aversion particulière à notre ville pour le catholicisme, qu'on nous donnoit pour une affreuse idolâtrie, et dont on nous peignoit le clergé sous les plus noires couleurs. Ce sentiment alloit si bien chez moi, qu'au commencement je n'entrevoyois jamais le dedans d'une église, je ne rencontrois jamais un prêtre en surplis, je n'entendois jamais la sonnette d'une procession sans un frémissement de terreur et d'effroi, qui me quitta bientôt dans les villes, mais qui souvent m'a repris dans les paroisses de campagne, plus semblables à celles où je l'avois d'abord éprouvé. Il est vrai que cette impression étoit singulièrement contrastée par le souvenir des caresses que les curés des environs de Genève font volontiers aux enfans de la ville. En même temps que la sonnette du viatique me faisoit peur, la cloche de la messe et de vêpres me rappeloit un déjeuner, un goûter, du beurre frais, des fruits, du laitage. Le bon dîner de M. de Pontverre avoit produit encore un grand effet. Ainsi je m'étois aisément étourdi sur tout cela. N'envisageant le papisme que par ses liaisons avec les amusemens et la gourmandise, je m'étois apprivoisé sans peine avec l'idée d'y vivre; mais celle d'y entrer solennellement ne s'étoit présentée à moi qu'en fuyant et dans un avenir éloigné. Dans ce moment il n'y eut plus moyen de prendre le change : je vis avec l'horreur la plus vive l'espèce d'engagement que j'avois pris et sa suite inévitable. Les futurs néophytes que j'avois autour de moi n'étoient pas propres à soutenir mon courage par leur exemple; et je ne pus me dissimuler que la sainte œuvre que j'allois faire n'étoit au fond que l'action d'un bandit. Tout jeune encore, je sentis que, quelque religion qui fût la vraie, j'allois vendre la mienne, et que, quand même je choisirois bien, j'allois au fond de mon cœur mentir au Saint-Esprit et mériter le mépris des hommes. Plus j'y pensois, plus je m'indignois contre moi-même; et je gémissois du sort qui m'avoit amené là, comme si ce sort n'eût pas été mon ouvrage. Il y eut des momens où ces réflexions devinrent si fortes, que, si j'avois un instant trouvé la porte ouverte, je me serois certainement évadé; mais il ne me fut pas possible, et cette résolution ne tint pas non plus bien fortement.

Trop de désirs secrets la combattoient pour ne la pas vaincre. D'ailleurs l'obstination du dessein formé de ne pas retourner à Genève, la

honte, la difficulté même de repasser les monts, l'embarras de me voir loin de mon pays sans amis, sans ressources: tout cela concouroit à me faire regarder comme un repentir tardif les remords de ma conscience : j'affectois de me reprocher ce que j'avois fait, pour excuser ce que j'allois faire. En aggravant les torts du passé, j'en regardois l'avenir comme une suite nécessaire. Je ne me disois pas : « Rien n'est fait encore, et tu peux être innocent si tu veux; » mais je me disois : « Gémis du crime dont tu t'es rendu coupable et que tu t'es mis dans la nécessité d'achever. »

En effet, quelle rare force d'âme ne me falloit-il point à mon âge pour révoquer tout ce que jusque-là j'avois pu promettre ou laisser espérer, pour rompre les chaînes que je m'étois données, pour déclarer avec intrépidité que je voulois rester dans la religion de mes pères, au risque de tout ce qui en pouvoit arriver? Cette vigueur n'étoit pas de mon âge, et il est peu probable qu'elle eût eu un heureux succès. Les choses étoient trop avancées pour qu'on voulût en avoir le démenti; et plus ma résistance eût été grande, plus, de manière ou d'autre, on se fût fait une loi de la surmonter.

Le sophisme qui me perdit est celui de la plupart des hommes, qui se plaignent de manquer de force quand il est déjà trop tard pour en user. La vertu ne nous coûte que par notre faute; et, si nous voulions être toujours sages, rarement aurions-nous besoin d'être vertueux. Mais des penchans faciles à surmonter nous entraînent sans résistance: nous cédons à des tentations légères dont nous méprisons le danger. Insensiblement nous tombons dans des situations périlleuses, dont nous pouvions aisément nous garantir, mais dont nous ne pouvons plus nous tirer sans des efforts héroïques qui nous effrayent, et nous tombons enfin dans l'abîme en disant à Dieu : « Pourquoi m'as-tu fait si foible? » Mais malgré nous il répond à nos consciences : « Je t'ai fait trop foible pour sortir du gouffre, parce que je t'ai fait assez fort pour n'y pas tomber. »

Je ne pris pas précisément la résolution de me faire catholique; mais, voyant le terme encore éloigné, je pris le temps de m'apprivoiser à cette idée, et en attendant je me figurois quelque événement imprévu qui me tireroit d'embarras. Je résolus, pour gagner du temps, de faire la plus belle défense qu'il me seroit possible. Bientôt ma vanité me dispensa de songer à ma résolution; et dès que je m'aperçus que j'embarrassois quelquefois ceux qui vouloient m'instruire, il ne m'en fallut pas davantage pour chercher à les terrasser tout à fait. Je mis même à cette entreprise un zèle bien ridicule; car, tandis qu'ils travailloient sur moi, je voulus travailler sur eux. Je croyois bonnement qu'il ne falloit que les convaincre pour les engager à se faire protestans.

Ils ne trouvèrent donc pas en moi tout à fait autant de facilité qu'ils en attendoient, ni du côté des lumières ni du côté de la volonté. Les protestans sont généralement mieux instruits que les catholiques. Cela doit être : la doctrine des uns exige la discussion, celle des autres la soumission. Le catholique doit adopter la décision qu'on lui

donne; le protestant doit apprendre à se décider. On savoit cela; mais on n'attendoit ni de mon état ni de mon âge de grandes difficultés pour des gens exercés. D'ailleurs je n'avois point fait encore ma première communion ni reçu les instructions qui s'y rapportent : on le savoit encore, mais on ne savoit pas qu'en revanche j'avois été bien instruit chez M. Lambercier, et que de plus j'avois par-devers moi un petit magasin fort incommode à ces messieurs, dans l'*Histoire de l'Église et de l'Empire*, que j'avois apprise presque par cœur chez mon père, et depuis à peu près oubliée, mais qui me revint à mesure que la dispute s'échauffoit.

Un vieux prêtre, petit mais assez vénérable, nous fit en commun la première conférence. Cette conférence étoit pour mes camarades un catéchisme plutôt qu'une controverse, et il avoit plus à faire à les instruire qu'à résoudre leurs objections. Il n'en fut pas de même avec moi. Quand mon tour vint, je l'arrêtai sur tout; je ne lui sauvai pas une des difficultés que je pus lui faire. Cela rendit la conférence fort longue et fort ennuyeuse pour les assistans. Mon vieux prêtre parloit beaucoup, s'échauffoit, battoit la campagne, et se tiroit d'affaire en disant qu'il n'entendoit pas bien le françois. Le lendemain, de peur que mes indiscrètes objections ne scandalisassent mes camarades, on me mit à part dans une autre chambre avec un autre prêtre, plus jeune, beau parleur, c'est-à-dire faiseur de longues phrases, et content de lui si jamais docteur le fut. Je ne me laissai pourtant pas trop subjuguer à sa mine imposante; et, sentant qu'après tout je faisois ma tâche, je me mis à lui répondre avec assez d'assurance et à le bourrer par-ci par-là du mieux que je pus. Il croyoit m'assommer avec saint Augustin, saint Grégoire et les autres Pères, et il trouvoit, avec une surprise incroyable, que je maniois tous ces Pères-là presque aussi légèrement que lui : ce n'étoit pas que je les eusse jamais lus, ni lui peut-être; mais j'en avois retenu beaucoup de passages tirés de mon Le Sueur; et sitôt qu'il m'en citoit un, sans disputer sur la citation je lui ripostois par un autre du même Père, et qui souvent l'embarrassoit beaucoup. Il l'emportoit pourtant à la fin par deux raisons : l'une, qu'il étoit le plus fort, et que, me sentant pour ainsi dire, à sa merci, je jugeai très-bien, quelque jeune que je fusse, qu'il ne falloit pas le pousser à bout; car je voyois assez que le vieux petit prêtre n'avoit pris en amitié ni mon érudition ni moi : l'autre raison étoit que le jeune avoit de l'étude, et que je n'en avois point. Cela faisoit qu'il mettoit dans sa manière d'argumenter une méthode que je ne pouvois pas suivre, et que, sitôt qu'il se sentoit pressé d'une objection imprévue, il la remettoit au lendemain, disant que je sortois du sujet présent. Il rejetoit même quelquefois toutes mes citations, soutenant qu'elles étoient fausses; et, s'offrant à m'aller chercher le livre, me défioit de les y trouver. Il sentoit qu'il ne risquoit pas grand'chose, et qu'avec toute mon érudition d'emprunt j'étois trop peu exercé à manier les livres, et trop peu latiniste pour trouver un passage dans un gros volume, quand même je serois assuré qu'il y est. Je le soupçonne même d'avoir usé de l'infidélité dont il accusoit les ministres, et d'a-

voir fabriqué quelquefois des passages pour se tirer d'une objection qui l'incommodoit.

*Tandis que duroient ces petites ergoteries, et que les jours se passoient à disputer, à marmotter des prières et à faire le vaurien, il* m'arriva une petite vilaine aventure assez dégoûtante, et qui faillit même à tourner fort mal pour moi.

Il n'y a point d'âme si vile et de cœur si barbare qui ne soit susceptible de quelque sorte d'attachement. L'un de ces deux bandits qui se disoient Maures me prit en affection. Il m'accostoit volontiers, causoit avec moi dans son baragouin franc, me rendoit de petits services, me faisoit part quelquefois de sa portion à table, et me donnoit surtout de fréquens baisers avec une ardeur qui m'étoit fort incommode. Quelque effroi que j'eusse naturellement de ce visage de pain d'épice orné d'une longue balafre, et de ce regard allumé qui sembloit plutôt furieux que tendre, j'endurois ces baisers en me disant en moi-même : « Le pauvre homme a conçu pour moi une amitié bien vive; j'aurois tort de le rebuter. » Il passoit par degré à des manières plus libres, et me tenoit quelquefois de si singuliers propos, que je croyois que la tête lui avoit tourné. Un soir il voulut venir coucher avec moi; je m'y opposai, disant que mon lit étoit trop petit. Il me pressa d'aller dans le sien; je le refusai encore : car ce misérable étoit si malpropre et puoit si fort le tabac mâché, qu'il me faisoit mal au cœur.

Le lendemain, d'assez bon matin, nous étions tous deux seuls dans la salle d'assemblée; il recommença ses caresses, mais avec des mouvemens si violens qu'il en étoit effrayant. Enfin il voulut passer par degrés aux privautés les plus choquantes, et me forcer, en disposant de ma main, d'en faire autant. Je me dégageai impétueusement en poussant un cri et faisant un saut en arrière, et sans marquer ni indignation ni colère, car je n'avois pas la moindre idée de ce dont il s'agissoit : j'exprimai ma surprise et mon dégoût avec tant d'énergie, qu'il me laissa là, mais, tandis qu'il achevoit de se démener, je vis partir vers la cheminée et tomber à terre je ne sais quoi de gluant et de blanchâtre qui me fit soulever le cœur. Je m'élançai sur le balcon, plus ému, plus troublé, plus effrayé même que je ne l'avois été de ma vie, et prêt à me trouver mal.

Je ne pouvois comprendre ce qu'avoit ce malheureux; je le crus atteint du haut mal, ou de quelque autre frénésie encore plus terrible; et véritablement je ne sache rien de plus hideux à voir pour quelqu'un de sang-froid que cet obscène et sale maintien, et ce visage affreux enflammé de la plus brutale concupiscence. Je n'ai jamais vu d'autre homme en pareil état; mais si nous sommes ainsi près des femmes, il faut qu'elles aient les yeux bien fascinés pour ne pas nous prendre en horreur.

Je n'eus rien de plus pressé que d'aller conter à tout le monde ce qui venoit de m'arriver. Notre vieille intendante me dit de me taire; mais je vis que cette histoire l'avoit fort affectée, et je l'entendois grommeler entre ses dents : *Can maledet! brutta bestia!* Comme je ne comprenois pas pourquoi je devois me taire, j'allai toujours mon train

malgré la défense, et je bavardai tant que le lendemain un des administrateurs vint de bon matin m'adresser une mercuriale assez vive, m'accusant de commettre l'honneur d'une maison sainte, et de faire beaucoup de bruit pour peu de mal.

Il prolongea sa censure en m'expliquant beaucoup de choses que j'ignorois, mais qu'il ne croyoit pas m'apprendre, persuadé que je m'étois défendu sachant ce qu'on me vouloit, mais n'y voulant pas consentir. Il me dit gravement que c'étoit une œuvre défendue comme la paillardise, mais dont au reste l'intention n'étoit pas plus offensante pour la personne qui en étoit l'objet, et qu'il n'y avoit pas de quoi s'irriter si fort pour avoir été trouvé aimable. Il me dit sans détour que lui-même, dans sa jeunesse, avoit eu le même honneur, et qu'ayant été surpris hors d'état de faire résistance, il n'avoit rien trouvé là de si cruel. Il poussa l'impudence jusqu'à se servir des propres termes; et, s'imaginant que la cause de ma résistance étoit la crainte de la douleur, il m'assura que cette crainte étoit vaine, et qu'il ne falloit pas s'alarmer de rien.

J'écoutois cet infâme avec un étonnement d'autant plus grand qu'il ne parloit point pour lui-même; il sembloit ne m'instruire que pour mon bien. Son discours lui paroissoit si simple, qu'il n'avoit pas même cherché le secret du tête-à-tête; et nous avions en tiers un ecclésiastique que tout cela n'effarouchoit pas plus que lui. Cet air naturel m'en imposa tellement, que j'en vins à croire que c'étoit sans doute un usage admis dans le monde, et dont je n'avois pas eu plus tôt occasion d'être instruit. Cela fit que je l'écoutai sans colère, mais non sans dégoût. L'image de ce qui m'étoit arrivé, mais surtout de ce que j'avois vu, restoit si fortement empreinte dans ma mémoire, qu'en y pensant le cœur me soulevoit encore. Sans que j'en susse davantage, l'aversion de la chose s'étendit à l'apologiste; et je ne pus me contraindre assez pour qu'il ne vît pas le mauvais effet de ses leçons. Il me lança un regard peu caressant, et dès lors il n'épargna rien pour me rendre le séjour de l'hospice désagréable. Il y parvint si bien, que, n'apercevant pour en sortir qu'une seule voie, je m'empressai de la prendre, autant que jusque-là je m'étois efforcé de l'éloigner.

Cette aventure me mit pour l'avenir à couvert des entreprises des chevaliers de la manchette; et la vue des gens qui passoient pour en être, me rappelant l'air et les gestes de mon effroyable Maure, m'a toujours inspiré tant d'horreur, que j'avois peine à la cacher. Au contraire, les femmes gagnèrent beaucoup dans mon esprit à cette comparaison : il me sembloit que je leur devois en tendresse de sentimens, en hommage de ma personne, la réparation des offenses de mon sexe, et la plus laide guenon devenoit à mes yeux un objet adorable, par le souvenir de ce faux Africain.

Pour lui, je ne sais ce qu'on put lui dire; il ne me parut pas que, excepté la dame Lorenza, personne le vît de plus mauvais œil qu'auparavant. Cependant il ne m'accosta ni ne me parla plus. Huit jours après, il fut baptisé en grande cérémonie, et habillé de blanc de la

tête aux pieds, pour représenter la candeur de son âme régénérée. Le lendemain il sortit de l'hospice, et je ne l'ai jamais revu.

Mon tour vint un mois après, car il fallut tout ce temps-là pour donner à mes directeurs l'honneur d'une conversion difficile, et l'on me fit passer en revue tous les dogmes pour triompher de ma nouvelle docilité.

Enfin, suffisamment instruit et suffisamment disposé au gré de mes maîtres, je fus mené processionnellement à l'église métropolitaine de Saint-Jean pour y faire une abjuration solennelle, et recevoir les accessoires du baptême, quoiqu'on ne me rebaptisât pas réellement : mais comme ce sont à peu près les mêmes cérémonies, cela sert à persuader au peuple que les protestans ne sont pas chrétiens. J'étois revêtu d'une certaine robe grise, garnie de brandebourgs blancs, et destinée pour ces sortes d'occasions. Deux hommes portoient, devant et derrière moi, des bassins de cuivre, sur lesquels ils frappoient avec une clef, et où chacun mettoit son aumône au gré de sa dévotion ou de l'intérêt qu'il prenoit au nouveau converti. Enfin rien du faste catholique ne fut omis pour rendre la solennité plus édifiante pour le public, et plus humiliante pour moi. Il n'y eut que l'habit blanc, qui m'eût été fort utile, et qu'on ne me donna pas comme au Maure, attendu que je n'avois pas l'honneur d'être juif.

Ce ne fut pas tout : il fallut ensuite aller à l'inquisition recevoir l'absolution du crime d'hérésie, et rentrer dans le sein de l'Église avec la même cérémonie à laquelle Henri IV fut soumis par son ambassadeur. L'air et les manières du très-révérend père inquisiteur n'étoient pas propres à dissiper la terreur secrète qui m'avoit saisi en entrant dans cette maison. Après plusieurs questions sur ma foi, sur mon état, sur ma famille, il me demanda brusquement si ma mère étoit damnée. L'effroi me fit réprimer le premier mouvement de mon indignation; je me contentai de répondre que je voulois espérer qu'elle ne l'étoit pas, et que Dieu avoit pu l'éclairer à sa dernière heure. Le moine se tut, mais il fit une grimace qui ne me parut point du tout un signe d'approbation.

Tout cela fait, au moment où je pensois être enfin placé selon mes espérances, on me mit à la porte avec un peu plus de vingt francs en petite monnoie qu'avoit produits ma quête. On me recommanda de vivre en bon chrétien, d'être fidèle à la grâce; on me souhaita bonne fortune, on ferma sur moi la porte, et tout disparut.

Ainsi s'éclipsèrent en un instant toutes mes grandes espérances, et il ne me resta de la démarche intéressée que je venois de faire que le souvenir d'avoir été apostat et dupe tout à la fois. Il est aisé de juger quelle brusque révolution dut se faire dans mes idées, lorsque de mes brillans projets de fortune je me vis tomber dans la plus complète misère, et qu'après avoir délibéré le matin sur le choix du palais que j'habiterois, je me vis le soir réduit à coucher dans la rue. On croira que je commençai par me livrer à un désespoir d'autant plus cruel que le regret de mes fautes devoit s'irriter en me reprochant que tout mon malheur étoit mon ouvrage. Rien de tout cela. Je venois pour la pre-

mière fois de ma vie d'être enfermé pendant plus de deux mois; le premier sentiment que je goûtai fut celui de la liberté que j'avois recouvrée. Après un long esclavage, redevenu maître de moi-même et de mes actions, je me voyois au milieu d'une grande ville abondante en ressources, pleine de gens de condition dont mes talens et mon mérite ne pouvoient manquer de me faire accueillir sitôt que j'en serois connu. J'avois de plus tout le temps d'attendre, et vingt francs que j'avois dans ma poche me sembloient un trésor qui ne pouvoit s'épuiser. J'en pouvois disposer à mon gré sans rendre compte à personne. C'étoit la première fois que je m'étois vu si riche. Loin de me livrer au découragement et aux larmes, je ne fis que changer d'espérances, et l'amour-propre n'y perdit rien. Jamais je ne me sentis tant de confiance et de sécurité : je croyois déjà ma fortune faite, et je trouvois beau de n'en avoir l'obligation qu'à moi seul.

La première chose que je fis fut de satisfaire ma curiosité en parcourant toute la ville, quand ce n'eût été que pour faire un acte de ma liberté. J'allai voir monter la garde; les instrumens militaires me plaisoient beaucoup. Je suivis des processions; j'aimois le faux-bourdon des prêtres. J'allai voir le palais du roi : j'en approchois avec crainte; mais voyant d'autres gens entrer, je fis comme eux; on me laissa faire. Peut-être dus-je cette grâce au petit paquet que j'avois sous le bras. Quoi qu'il en soit, je conçus une grande opinion de moi-même en me trouvant dans ce palais; déjà je m'en regardois presque comme un habitant. Enfin, à force d'aller et de venir, je me lassai; j'avois faim, il faisoit chaud : j'entrai chez une marchande de laitage; on me donna de la *giuncà*, du lait caillé; et avec deux grisses de cet excellent pain de Piémont, que j'aime plus qu'aucun autre, je fis pour mes cinq ou six sous un des bons dîners que j'aie faits de mes jours.

Il fallut chercher un gîte. Comme je savois déjà assez de piémontois pour me faire entendre, il ne fut pas difficile à trouver, et j'eus la prudence de le choisir plus selon ma bourse que selon mon goût. On m'enseigna dans la rue du Pô la femme d'un soldat qui retiroit à un sou par nuit des domestiques hors de service. Je trouvai chez elle un grabat vide, et je m'y établis. Elle étoit jeune et nouvellement mariée, quoiqu'elle eût déjà cinq ou six enfans. Nous couchâmes tous dans la même chambre, la mère, les enfans, les hôtes : et cela dura de cette façon tant que je restai chez elle. Au demeurant c'étoit une bonne femme, jurant comme un charretier, toujours débraillée et décoiffée, mais douce de cœur, officieuse, qui me prit en amitié, et qui même me fut utile.

Je passai plusieurs jours à me livrer uniquement au plaisir de l'indépendance et de la curiosité. J'allois errant dedans et dehors la ville, furetant, visitant tout ce qui me paroissoit curieux et nouveau; et tout l'étoit pour un jeune homme sortant de sa niche, qui n'avoit jamais vu de capitale. J'étois surtout fort exact à faire ma cour, et j'assistois régulièrement tous les matins à la messe du roi. Je trouvois beau de me voir dans la même chapelle avec ce prince et sa

suite : mais ma passion pour la musique, qui commençoit à se déclarer, avoit plus de part à mon assiduité que la pompe de la cour, qui, bientôt vue et toujours la même, ne frappe pas longtemps. Le roi de Sardaigne avoit alors la meilleure symphonie de l'Europe : Somis, Desjardins, les Bezuzzi, y brilloient alternativement. Il n'en falloit pas tant pour attirer un jeune homme que le jeu du moindre instrument, pourvu qu'il fût juste, transportoit d'aise. Du reste, je n'avois pour la magnificence qui frappoit mes yeux qu'une admiration stupide et sans convoitise. La seule chose qui m'intéressât dans tout l'éclat de la cour étoit de voir s'il n'y auroit point là quelque jeune princesse qui méritât mon hommage, et avec laquelle je pusse faire un roman.

Je faillis en commencer un dans un état moins brillant, mais où, si je l'eusse mis à fin, j'aurois trouvé des plaisirs mille fois plus délicieux.

Quoique je vécusse avec beaucoup d'économie, ma bourse insensiblement s'épuisoit. Cette économie, au reste, étoit moins l'effet de la prudence que d'une simplicité de goût que même aujourd'hui l'usage des grandes tables n'a point altérée. Je ne connoissois pas et je ne connois pas encore de meilleure chère que celle d'un repas rustique. Avec du laitage, des œufs, des herbes, du fromage, du pain bis et du vin passable, on est toujours sûr de me bien régaler; mon bon appétit fera le reste quand un maître d'hôtel et des laquais autour de moi ne me rassasieront pas de leur importun aspect. Je faisois alors de beaucoup meilleurs repas avec six ou sept sous de dépense, que je ne les ai faits depuis à six ou sept francs. J'étois donc sobre, faute d'être tenté de ne pas l'être : encore ai-je tort d'appeler tout cela sobriété; car j'y mettois toute la sensualité possible. Mes poires, ma giuncà, mon fromage, mes grisses, et quelques verres d'un gros vin de Montferrat à couper par tranches, me rendoient le plus heureux des gourmands. Mais encore avec tout cela pouvoit-on voir la fin de vingt livres. C'étoit ce que j'apercevois plus sensiblement de jour en jour; et, malgré l'étourderie de mon âge, mon inquiétude sur l'avenir alla bientôt jusqu'à l'effroi. De tous mes châteaux en Espagne il ne me resta que celui de trouver une occupation qui me fît vivre; encore n'étoit-il pas facile à réaliser. Je songeai à mon ancien métier; mais je ne le savois pas assez pour aller travailler chez un maître, et les maîtres mêmes n'abondoient pas à Turin. Je pris donc, en attendant mieux, le parti d'aller m'offrir de boutique en boutique pour graver un chiffre ou des armes sur de la vaisselle, espérant tenter les gens par le bon marché en me mettant à leur discrétion. Cet expédient ne fut pas fort heureux. Je fus presque partout éconduit; et ce que je trouvois à faire étoit si peu de chose, qu'à peine y gagnai-je quelques repas. Un jour cependant, passant d'assez bon matin dans la *Contrà nova*, je vis, à travers les vitres d'un comptoir, une jeune marchande de si bonne grâce et d'un air si attirant, que, malgré ma timidité près des dames, je n'hésitai pas d'entrer, et de lui offrir mon petit talent. Elle ne me rebuta point, me fit asseoir, conter ma petite histoire, me plaignit, me dit d'avoir bon courage, et que les bons chré-

tiens ne m'abandonneroient pas; puis, tandis qu'elle envoyoit chercher chez un orfévre du voisinage les outils dont j'avois dit avoir besoin, elle monta dans sa cuisine, et m'apporta elle-même à déjeuner. Ce début me parut de bon augure; la suite ne le démentit pas. Elle parut contente de mon petit travail, encore plus de mon petit babil quand je me fus un peu rassuré; car elle étoit brillante et parée, et, malgré son air gracieux, cet éclat m'en avoit imposé. Mais son accueil plein de bonté, son ton compatissant, ses manières douces et caressantes, me mirent bientôt à mon aise. Je vis que je réussissois, et cela me fit réussir davantage. Mais quoique Italienne, et trop jolie pour n'être pas un peu coquette, elle étoit pourtant si modeste, et moi si timide, qu'il étoit difficile que cela vînt sitôt à bien. On ne nous laissa pas le temps d'achever l'aventure. Je ne m'en rappelle qu'avec plus de charmes les courts momens que j'ai passés auprès d'elle; et je puis dire y avoir goûté dans leurs prémices les plus doux ainsi que les plus purs plaisirs de l'amour.

C'étoit une brune extrêmement piquante, mais dont le bon naturel peint sur son joli visage rendoit la vivacité touchante. Elle s'appeloit Mme Basile. Son mari, plus âgé qu'elle et passablement jaloux, la laissoit, durant ses voyages, sous la garde d'un commis trop maussade pour être séduisant, et qui ne laissoit pas d'avoir des prétentions pour son compte, qu'il ne montroit guère que par sa mauvaise humeur. Il en prit beaucoup contre moi, quoique j'aimasse à l'entendre jouer de la flûte, dont il jouoit assez bien. Ce nouvel Égisthe grognoit toujours quand il me voyoit entrer chez sa dame : il me traitoit avec un dédain qu'elle lui rendoit bien. Il sembloit même qu'elle se plût, pour le tourmenter, à me caresser en sa présence, et cette sorte de vengeance, quoique fort de mon goût, l'eût été bien plus dans le tête-à-tête. Mais elle ne la poussoit pas jusque-là, ou du moins ce n'étoit pas de la même manière. Soit qu'elle me trouvât trop jeune, soit qu'elle ne sût point faire les avances, soit qu'elle voulût sérieusement être sage, elle avoit alors une sorte de réserve qui n'étoit pas repoussante, mais qui m'intimidoit sans que je susse pourquoi. Quoique je ne me sentisse pas pour elle ce respect aussi vrai que tendre que j'avois pour Mme de Warens, je me sentois plus de crainte et bien moins de familiarité. J'étois embarrassé, tremblant; je n'osois la regarder, je n'osois respirer auprès d'elle; cependant je craignois plus que la mort de m'en éloigner. Je dévorois d'un œil avide tout ce que je pouvois regarder sans être aperçu, les fleurs de sa robe, le bout de son joli pied, l'intervalle d'un bras ferme et blanc qui paroissoit entre son gant et sa manchette, et celui qui se faisoit quelquefois entre son tour de gorge et son mouchoir. Chaque objet ajoutoit à l'impression des autres. A force de regarder ce que je pouvois voir, et même au delà, mes yeux se troubloient, ma poitrine s'oppressoit, ma respiration, d'instant en instant plus embarrassée, me donnoit beaucoup de peine à gouverner, et tout ce que je pouvois faire étoit de filer sans bruit des soupirs fort incommodes dans le silence où nous étions assez souvent. Heureusement Mme Basile, occupée à son ouvrage, ne s'en

apercevoit pas, à ce qu'il me sembloit. Cependant je voyois quelquefois, par une sorte de sympathie, son fichu se renfler assez fréquemment. Ce dangereux spectacle achevoit de me perdre; et, quand j'étois prêt à céder à mon transport, elle m'adressoit quelque mot d'un ton tranquille qui me faisoit rentrer en moi-même à l'instant.

Je la vis plusieurs fois seule de cette manière, sans que jamais un mot, un geste, un regard même trop expressif, marquât entre nous la moindre intelligence. Cet état, très-tourmentant pour moi, faisoit cependant mes délices, et à peine dans la simplicité de mon cœur pouvois-je imaginer pourquoi j'étois si tourmenté. Il paroissoit que ces petits tête-à-tête ne lui déplaisoient pas non plus, du moins elle en rendoit les occasions assez fréquentes; soin bien gratuit assurément de sa part, pour l'usage qu'elle en faisoit et qu'elle m'en laissoit faire.

Un jour qu'ennuyée des sots colloques du commis, elle avoit monté dans sa chambre, je me hâtai, dans l'arrière-boutique où j'étois, d'achever ma petite tâche, et je la suivis. Sa chambre étoit entr'ouverte; j'y entrai sans être aperçu. Elle brodoit près d'une fenêtre, ayant en face le côté de la chambre opposé à la porte. Elle ne pouvoit me voir entrer, ni m'entendre, à cause du bruit que des chariots faisoient dans la rue. Elle se mettoit toujours bien : ce jour-là sa parure approchoit de la coquetterie. Son attitude étoit gracieuse, sa tête un peu baissée laissoit voir la blancheur de son cou; ses cheveux relevés avec élégance étoient ornés de fleurs. Il régnoit dans toute sa figure un charme que j'eus le temps de considérer, et qui me mit hors de moi. Je me jetai à genoux à l'entrée de la chambre en tendant les bras vers elle d'un mouvement passionné, bien sûr qu'elle ne pouvoit m'entendre, et ne pensant pas qu'elle pût me voir : mais il y avoit à la cheminée une glace qui me trahit. Je ne sais quel effet ce transport fit sur elle : elle ne me regarda point, ne me parla point; mais, tournant à demi la tête, d'un simple mouvement de doigt elle me montra la natte à ses pieds. Tressaillir, pousser un cri, m'élancer à la place qu'elle m'avoit marquée, ne fut pour moi qu'une même chose : mais ce qu'on auroit peine à croire est que dans cet état je n'osai rien entreprendre au delà, ni dire un seul mot, ni lever les yeux sur elle, ni la toucher même, dans une attitude aussi contrainte, pour m'appuyer un instant sur ses genoux. J'étois muet, immobile; mais non pas tranquille assurément : tout marquoit en moi l'agitation, la joie, la reconnoissance, les ardens désirs incertains dans leur objet et contenus par la frayeur de déplaire, sur laquelle mon jeune cœur ne pouvoit se rassurer.

Elle ne paroissoit ni plus tranquille ni moins timide que moi. Troublée de me voir là, interdite de m'y avoir attiré, et commençant à sentir toute la conséquence d'un signe parti sans doute avant la réflexion, elle ne m'accueilloit ni ne me repoussoit; elle n'ôtoit pas les yeux de dessus son ouvrage, elle tâchoit de faire comme si elle ne m'eût pas vu à ses pieds : mais toute ma bêtise ne m'empêchoit pas de juger qu'elle partageoit mon embarras, peut-être mes désirs, et qu'elle étoit retenue par une honte semblable à la mienne, sans que cela me donnât la force de la surmonter. Cinq ou six ans qu'elle avoit de plus

que moi devoient, selon moi, mettre de son côté toute la hardiesse, et je me disois que, puisqu'elle ne faisoit rien pour exciter la mienne, elle ne vouloit pas que j'en eusse. Même encore aujourd'hui je trouve que je pensois juste, et sûrement elle avoit trop d'esprit pour ne pas voir qu'un novice tel que moi avoit besoin non-seulement d'être encouragé, mais d'être instruit.

Je ne sais comment eût fini cette scène vive et muette, ni combien de temps j'aurois demeuré immobile dans cet état ridicule et délicieux, si nous n'eussions été interrompus. Au plus fort de mes agitations, j'entendis ouvrir la porte de la cuisine, qui touchoit la chambre où nous étions, et Mme Basile alarmée me dit vivement de la voix et du geste : « Levez-vous, voici Rosina. » En me levant en hâte, je saisis une main qu'elle me tendoit, et j'y appliquai deux baisers brûlans, au second desquels je sentis cette charmante main se presser un peu contre mes lèvres. De mes jours je n'eus un si doux moment : mais l'occasion que j'avois perdue ne revint plus, et nos jeunes amours en restèrent là.

C'est peut-être pour cela même que l'image de cette aimable femme est restée empreinte au fond de mon cœur en traits si charmans. Elle s'y est même embellie à mesure que j'ai mieux connu le monde et les femmes. Pour peu qu'elle eût eu d'expérience, elle s'y fût prise autrement pour animer un petit garçon : mais si son cœur étoit foible, il étoit honnête; elle cédoit involontairement au penchant qui l'entraînoit : c'étoit, selon toute apparence, sa première infidélité, et j'aurois peut-être eu plus à faire à vaincre sa honte que la mienne. Sans en être venu là, j'ai goûté près d'elle des douceurs inexprimables. Rien de tout ce que m'a fait sentir la possession des femmes ne vaut les deux minutes que j'ai passées à ses pieds sans même oser toucher à sa robe. Non, il n'y a point de jouissances pareilles à celles que peut donner une honnête femme qu'on aime; tout est faveur auprès d'elle. Un petit signe du doigt, une main légèrement pressée contre ma bouche, sont les seules faveurs que je reçus jamais de Mme Basile, et le souvenir de ces faveurs si légères me transporte encore en y pensant.

Les deux jours suivans j'eus beau guetter un nouveau tête-à-tête, il me fut impossible d'en trouver le moment, et je n'aperçus de sa part aucun soin pour le ménager. Elle eut même le maintien non plus froid, mais plus retenu qu'à l'ordinaire; et je crois qu'elle évitoit mes regards de peur de ne pouvoir assez gouverner les siens. Son maudit commis fut plus désolant que jamais : il devint même railleur, goguenard; il me dit que je ferois mon chemin près des dames. Je tremblois d'avoir commis quelque indiscrétion; et, me regardant déjà comme d'intelligence avec elle, je voulus couvrir du mystère un goût qui jusqu'alors n'en avoit pas grand besoin. Cela me rendit plus circonspect à saisir les occasions de le satisfaire; et à force de les vouloir sûres, je n'en trouvai plus du tout.

Voici encore une autre folie romanesque dont jamais je n'ai pu me guérir, et qui, jointe à ma timidité naturelle, a beaucoup démenti les prédictions du commis. J'aimois trop sincèrement, trop parfaitement,

j'ose dire, pour pouvoir aisément être heureux. Jamais passions ne furent en même temps plus vives et plus pures que les miennes; jamais amour ne fut plus tendre, plus vrai, plus désintéressé. J'aurois mille fois sacrifié mon bonheur à celui de la personne que j'aimois; sa réputation m'étoit plus chère que ma vie, et jamais pour tous les plaisirs de la jouissance je n'aurois voulu compromettre un moment son repos. Cela m'a fait apporter tant de soins, tant de secret, tant de précaution dans mes entreprises, que jamais aucune n'a pu réussir. Mon peu de succès près des femmes est toujours venu de les trop aimer.

Pour revenir au flûteur Égisthe, ce qu'il y avoit de singulier étoit qu'en devenant plus insupportable le traître sembloit devenir plus complaisant. Dès le premier jour que sa dame m'avoit pris en affection, elle avoit songé à me rendre utile dans le magasin. Je savois passablement l'arithmétique; elle lui avoit proposé de m'apprendre à tenir les livres : mais mon bourru reçut très-mal la proposition, craignant peut-être d'être supplanté. Ainsi tout mon travail après mon burin étoit de transcrire quelques comptes et mémoires, de mettre au net quelques livres, et de traduire quelques lettres de commerce d'italien en françois. Tout d'un coup mon homme s'avisa de revenir à la proposition faite et rejetée, et dit qu'il m'apprendroit les comptes à parties doubles; et qu'il vouloit me mettre en état d'offrir mes services à M. Basile quand il seroit de retour. Il y avoit dans son ton, dans son air, je ne sais quoi de faux, de malin, d'ironique, qui ne me donnoit pas de la confiance. Mme Basile, sans attendre sa réponse, lui dit sèchement que je lui étois obligé de ses offres, qu'elle espéroit que la fortune favoriseroit enfin mon mérite, et que ce seroit grand dommage qu'avec tant d'esprit je ne fusse qu'un commis.

Elle m'avoit dit plusieurs fois qu'elle vouloit me faire faire une connoissance qui pourroit m'être utile. Elle pensoit assez sagement pour sentir qu'il étoit temps de me détacher d'elle. Nos muettes déclarations s'étoient faites le jeudi : le dimanche elle donna un dîner, où je me trouvai et où se trouva aussi un jacobin de bonne mine auquel elle me présenta. Le moine me traita très-affectueusement, me félicita sur ma conversion, et me dit plusieurs choses sur mon histoire qui m'apprirent qu'elle la lui avoit détaillée; puis me donnant deux petits coups d'un revers de main sur la joue, il me dit d'être sage, d'avoir bon courage, et de l'aller voir, que nous causerions plus à loisir ensemble. Je jugeai, par les égards que tout le monde avoit pour lui, que c'étoit un homme de considération, et par le ton paternel qu'il prenoit avec Mme Basile, qu'il étoit son confesseur. Je me rappelle bien aussi que sa décente familiarité étoit mêlée de marques d'estime et même de respect pour sa pénitente, qui me firent alors moins d'impression qu'elles ne m'en font aujourd'hui. Si j'avois eu plus d'intelligence, combien j'eusse été touché d'avoir pu rendre sensible une jeune femme respectée par son confesseur!

La table ne se trouva pas assez grande pour le nombre que nous étions; il en fallut une petite, où j'eus l'agréable tête-à-tête de M. le

commis. Je n'y perdis rien du côté des attentions et de la bonne chère; il y eut bien des assiettes envoyées à la petite table dont l'intention n'étoit sûrement pas pour lui. Tout alloit très-bien jusque-là : les femmes étoient fort gaies, les hommes fort galans; Mme Basile faisoit les honneurs avec une grâce charmante. Au milieu du dîner, l'on entend arrêter une chaise à la porte ; quelqu'un monte, c'est M. Basile. Je le vois comme s'il entroit actuellement, en habit d'écarlate à boutons d'or, couleur que j'ai prise en aversion depuis ce jour-là. M. Basile étoit un grand et bel homme qui se présentoit très-bien. Il entre avec fracas, et de l'air de quelqu'un qui surprend son monde, quoiqu'il n'y eût là que de ses amis. Sa femme lui saute au cou, lui prend les mains, lui fait mille caresses qu'il reçoit sans les lui rendre. Il salue la compagnie, on lui donne un couvert, il mange. A peine avoit-on commencé de parler de son voyage, que, jetant les yeux sur la petite table, il demande d'un ton sévère ce que c'est que ce petit garçon qu'il aperçoit là. Mme Basile le lui dit tout naïvement. Il demande si je loge dans la maison. On lui dit que non. « Pourquoi non? reprend-il grossièrement : puisqu'il s'y tient le jour, il peut bien y rester la nuit. » Le moine prit la parole; et, après un éloge grave et vrai de Mme Basile, il fit le mien en peu de mots; ajoutant que, loin de blâmer la pieuse charité de sa femme, il devoit s'empresser d'y prendre part, puisque rien n'y passoit les bornes de la discrétion. Le mari répliqua d'un ton d'humeur, dont il cachoit la moitié, contenu par la présence du moine, mais qui suffit pour me faire sentir qu'il avoit des instructions sur mon compte, et que le commis m'avoit servi de sa façon.

A peine étoit-on hors de table, que celui-ci, dépêché par son bourgeois, vint en triomphe me signifier de sa part de sortir à l'instant de chez lui, et de n'y remettre les pieds de ma vie. Il assaisonna sa commission de tout ce qui pouvoit la rendre insultante et cruelle. Je partis sans rien dire, mais le cœur navré, moins de quitter cette aimable femme que de la laisser en proie à la brutalité de son mari. Il avoit raison, sans doute, de ne vouloir pas qu'elle fût infidèle; mais, quoique sage et bien née, elle étoit Italienne, c'est-à-dire sensible et vindicative; et il avoit tort, ce me semble, de prendre avec elle les moyens les plus propres à s'attirer le malheur qu'il craignoit.

Tel fut le succès de ma première aventure. Je voulus essayer de repasser deux ou trois fois dans la rue, pour revoir au moins celle que mon cœur regrettoit sans cesse; mais au lieu d'elle je ne vis que son mari et le vigilant commis, qui, m'ayant aperçu, me fit, avec l'aune de la boutique, un geste plus expressif qu'attirant. Me voyant si bien guetté, je perdis courage, et n'y passai plus. Je voulus aller voir au moins le patron qu'elle m'avoit ménagé. Malheureusement je ne savois pas son nom. Je rôdai plusieurs fois inutilement autour du couvent, pour tâcher de le rencontrer. Enfin d'autres événemens m'ôtèrent les charmans souvenirs de Mme Basile, et dans peu je l'oubliai si bien, qu'aussi simple et aussi novice qu'auparavant je ne restai pas même affriandé de jolies femmes.

Cependant ses libéralités avoient un peu remonté mon petit équipage, très-modestement toutefois, et avec la précaution d'une femme prudente, qui regardoit plus à la propreté qu'à la parure, et qui vouloit m'empêcher de souffrir, et non pas me faire briller. Mon habit, que j'avois apporté de Genève, étoit bon et portable encore; elle y ajouta seulement un chapeau et quelque linge. Je n'avois point de manchettes; elle ne voulut point m'en donner, quoique j'en eusse bonne envie. Elle se contenta de me mettre en état de me tenir propre, et c'est un soin qu'il ne fallut pas me recommander tant que je parus devant elle.

Peu de jours après ma catastrophe, mon hôtesse, qui, comme j'ai dit, m'avoit pris en amitié, me dit qu'elle m'avoit peut-être trouvé une place, et qu'une dame de condition vouloit me voir. A ce mot, je me crus tout de bon dans les hautes aventures : car j'en revenois toujours là. Celle-ci ne se trouva pas aussi brillante que je me l'étois figurée. Je fus chez cette dame avec le domestique qui lui avoit parlé de moi. Elle m'interrogea, m'examina : je ne lui déplus pas; et tout de suite j'entrai à son service, non pas tout à fait en qualité de favori, mais en qualité de laquais. Je fus vêtu de la couleur de ses gens; la seule distinction fut qu'ils portoient l'aiguillette, et qu'on ne me la donna pas : comme il n'y avoit point de galons à sa livrée, cela faisoit à peu près un habit bourgeois. Voilà le terme inattendu auquel aboutirent enfin toutes mes grandes espérances.

Mme la comtesse de Vercellis, chez qui j'entrai, étoit veuve et sans enfans : son mari étoit Piémontois; pour elle je l'ai toujours crue Savoyarde, ne pouvant imaginer qu'une Piémontoise parlât si bien françois, et eût un accent si pur. Elle étoit entre deux âges, d'une figure fort noble, d'un esprit orné, aimant la littérature françoise, et s'y connoissant. Elle écrivoit beaucoup, et toujours en françois. Ses lettres avoient le tour et presque la grâce de celles de Mme de Sévigné; on auroit pu s'y tromper à quelques-unes. Mon principal emploi, et qui ne me déplaisoit pas, étoit de les écrire sous sa dictée, un cancer au sein, qui la faisoit beaucoup souffrir, ne lui permettant plus d'écrire elle-même.

Mme de Vercellis avoit non-seulement beaucoup d'esprit, mais une âme élevée et forte. J'ai suivi sa dernière maladie; je l'ai vue souffrir et mourir sans jamais marquer un instant de foiblesse, sans faire le moindre effort pour se contraindre, sans sortir de son rôle de femme, et sans se douter qu'il y eût à cela de la philosophie; mot qui n'étoit pas encore à la mode, et qu'elle ne connoissoit même pas dans le sens qu'il porte aujourd'hui. Cette force de caractère alloit quelquefois jusqu'à la sécheresse. Elle m'a toujours paru aussi peu sensible pour autrui que pour elle-même; et quand elle faisoit du bien aux malheureux, c'étoit pour faire ce qui étoit bien en soi, plutôt que par une véritable commisération. J'ai un peu éprouvé de cette insensibilité pendant les trois mois que j'ai passés auprès d'elle. Il étoit naturel qu'elle prît en affection un jeune homme de quelque espérance, qu'elle avoit incesssamment sous les yeux, et qu'elle songeât, se sentant mourir,

qu'après elle il auroit besoin de secours et d'appui : cependant, soit qu'elle ne me jugeât pas digne d'une attention particulière, soit que les gens qui l'obsédoient ne lui aient permis de songer qu'à eux, elle ne fit rien pour moi.

Je me rappelle pourtant fort bien qu'elle avoit marqué quelque curiosité de me connoître. Elle m'interrogeoit quelquefois : elle étoit bien aise que je lui montrasse les lettres que j'écrivois à Mme de Warens, que je lui rendisse compte de mes sentimens. Mais elle ne s'y prenoit assurément pas bien pour les connoître, en ne me montrant jamais les siens. Mon cœur aimoit à s'épancher, pourvu qu'il sentît que c'étoit dans un autre. Des interrogations sèches et froides, sans aucun signe d'approbation ni de blâme sur mes réponses, ne me donnoient aucune confiance. Quand rien ne m'apprenoit si mon babil plaisoit ou déplaisoit, j'étois toujours en crainte, et je cherchois moins à montrer ce que je pensois qu'à ne rien dire qui pût me nuire. J'ai remarqué depuis que cette manière sèche d'interroger les gens pour les connoître est un tic assez commun chez les femmes qui se piquent d'esprit. Elles s'imaginent qu'en ne laissant point paroître leur sentiment, elles parviendront à mieux pénétrer le vôtre : mais elles ne voient pas qu'elles ôtent par là le courage de le montrer. Un homme qu'on interroge commence par cela seul à se mettre en garde ; et s'il croit que, sans prendre à lui un véritable intérêt, on ne veut que le faire jaser, il ment, ou se tait, ou redouble d'attention sur lui-même, et aime encore mieux passer pour un sot que d'être dupe de votre curiosité. Enfin c'est toujours un mauvais moyen de lire dans le cœur des autres que d'affecter de cacher le sien.

Mme de Vercellis ne m'a jamais dit un mot qui sentît l'affection, la pitié, la bienveillance. Elle m'interrogeoit froidement; je répondois avec réserve. Mes réponses étoient si timides qu'elle dut les trouver basses et s'en ennuya. Sur la fin elle ne me questionnoit plus, ne me parloit plus que pour son service. Elle me jugea moins sur ce que j'étois que sur ce qu'elle m'avoit fait, et, à force de ne voir en moi qu'un laquais, elle m'empêcha de lui paroître autre chose.

Je crois que j'éprouvai dès lors ce jeu malin des intérêts cachés qui m'a traversé toute ma vie, et qui m'a donné une aversion bien naturelle pour l'ordre apparent qui les produit. Mme de Vercellis, n'ayant point d'enfans, avoit pour héritier son neveu le comte de La Roque, qui lui faisoit assidûment sa cour. Outre cela, ses principaux domestiques, qui la voyoient tirer à sa fin, ne s'oublioient pas, et il y avoit tant d'empressés autour d'elle, qu'il étoit difficile qu'elle eût du temps pour penser à moi. A la tête de sa maison étoit un nommé M. Lorenzi, homme adroit, dont la femme, encore plus adroite, s'étoit tellement insinuée dans les bonnes grâces de sa maîtresse, qu'elle étoit plutôt chez elle sur le pied d'une amie que d'une femme à ses gages. Elle lui avoit donné pour femme de chambre une nièce à elle appelée Mlle Pontal, fine mouche, qui se donnoit des airs de demoiselle suivante, et aidoit sa tante à obséder si bien leur maîtresse, qu'elle ne voyoit que par leurs yeux et n'agissoit que par leurs mains. Je n'eus pas le bon-

heur d'agréer à ces trois personnes; je leur obéissois, mais je ne les servois pas; je n'imaginois pas qu'outre le service de notre commune maîtresse, je dusse être encore le valet de ses valets. J'étois d'ailleurs une espèce de personnage inquiétant pour eux. Ils voyoient bien que je n'étois pas à ma place; ils craignoient que madame ne le vît aussi, et que ce qu'elle feroit pour m'y mettre ne diminuât leurs portions : car ces sortes de gens, trop avides pour être justes, regardent tous les legs qui sont pour d'autres comme pris sur leur propre bien. Ils se réunirent donc pour m'écarter de ses yeux. Elle aimoit à écrire des lettres; c'étoit un amusement pour elle dans son état : ils l'en dégoûtèrent et l'en firent détourner par le médecin, en la persuadant que cela la fatiguoit. Sous prétexte que je n'entendois pas le service, on employoit au lieu de moi deux gros manans de porteurs de chaises autour d'elle : enfin l'on fit si bien, que, quand elle fit son testament, il y avoit huit jours que je n'étois entré dans sa chambre. Il est vrai qu'après cela j'y entrai comme auparavant; et j'y fus même plus assidu que personne, car les douleurs de cette pauvre femme me déchiroient; la constance avec laquelle elle les souffroit me la rendoit extrêmement respectable et chère; et j'ai bien versé dans sa chambre des larmes sincères, sans qu'elle ni personne s'en aperçût.

Nous la perdîmes enfin. Je la vis expirer. Sa vie avoit été celle d'une femme d'esprit et de sens; sa mort fut celle d'un sage. Je puis dire qu'elle me rendit la religion catholique aimable par la sérénité d'âme avec laquelle elle en remplit les devoirs sans négligence et sans affectation. Elle étoit naturellement sérieuse. Sur la fin de sa maladie elle prit une sorte de gaieté trop égale pour être jouée, et qui n'étoit qu'un contre-poids donné par la raison même contre la tristesse de son état. Elle ne garda le lit que les deux derniers jours, et ne cessa de s'entretenir paisiblement avec tout le monde. Enfin, ne parlant plus, et déjà dans les combats de l'agonie, elle fit un gros pet : « Bon ! dit-elle en se retournant, femme qui pète n'est pas morte. » Ce furent les derniers mots qu'elle prononça.

Elle avoit légué un an de leurs gages à ses bas domestiques; mais n'étant point couché sur l'état de sa maison, je n'eus rien. Cependant le comte de La Roque me fit donner trente livres, et me laissa l'habit neuf que j'avois sur le corps, et que M. Lorenzi vouloit m'ôter. Il promit même de chercher à me placer et me permit de l'aller voir. J'y fus deux ou trois fois sans pouvoir lui parler. J'étois facile à rebuter, je n'y retournai plus. On verra bientôt que j'eus tort.

Que n'ai-je achevé tout ce que j'avois à dire de mon séjour chez Mme de Vercellis ! Mais, bien que mon apparente situation demeurât la même, je ne sortis pas de sa maison comme j'y étois entré. J'en emportai les longs souvenirs du crime et l'insupportable poids des remords dont au bout de quarante ans ma conscience est encore chargée, et dont l'amer sentiment, loin de s'affoiblir, s'irrite à mesure que je vieillis. Qui croiroit que la faute d'un enfant pût avoir des suites aussi cruelles? C'est de ces suites plus que probables que mon cœur ne sauroit se consoler. J'ai peut-être fait périr dans l'opprobre et dans la misère une

fille aimable, honnête, estimable, et qui sûrement valoit beaucoup mieux que moi.

Il est bien difficile que la dissolution d'un ménage n'entraîne un peu de confusion dans la maison, et qu'il ne s'égare bien des choses; cependant, telle étoit la fidélité des domestiques et la vigilance de M. et Mme Lorenzi, que rien ne se trouva de manque sur l'inventaire. La seule demoiselle Pontal perdit un petit ruban couleur de rose et argent, déjà vieux. Beaucoup d'autres meilleures choses étoient à ma portée: ce ruban seul me tenta, je le volai, et, comme je ne le cachois guère, on me le trouva bientôt. On voulut savoir où je l'avois pris. Je me trouble, je balbutie, et enfin je dis, en rougissant, que c'est Marion qui me l'a donné. Marion étoit une jeune Mauriennoise dont Mme de Vercellis avoit fait sa cuisinière, quand, cessant de donner à manger, elle avoit renvoyé la sienne, ayant plus besoin de bons bouillons que de ragoûts fins. Non-seulement Marion étoit jolie, mais elle avoit une fraîcheur de coloris qu'on ne trouve que dans les montagnes, et surtout un air de modestie et de douceur qui faisoit qu'on ne pouvoit la voir sans l'aimer; d'ailleurs bonne fille, sage, et d'une fidélité à toute épreuve. C'est ce qui surprit quand je la nommai. L'on n'avoit guère moins de confiance en moi qu'en elle, et l'on jugea qu'il importoit de vérifier lequel étoit le fripon des deux. On la fit venir: l'assemblée étoit nombreuse; le comte de La Roque y étoit. Elle arrive, on lui montre le ruban: je la charge effrontément; elle reste interdite, se tait, me jette un regard qui auroit désarmé les démons, et auquel mon barbare cœur résiste. Elle nie enfin avec assurance, mais sans emportement, m'apostrophe, m'exhorte à rentrer en moi-même, à ne pas déshonorer une fille innocente qui ne m'a jamais fait de mal; et moi, avec une impudence infernale, je confirme ma déclaration, et lui soutiens en face qu'elle m'a donné le ruban. La pauvre fille se mit à pleurer, et ne me dit que ces mots: « Ah! Rousseau, je vous croyois un bon caractère. Vous me rendez bien malheureuse; mais je ne voudrois pas être à votre place. Voilà tout. » Elle continua de se défendre avec autant de simplicité que de fermeté, mais sans se permettre jamais contre moi la moindre invective. Cette modération, comparée à mon ton décidé, lui fit tort. Il ne sembloit pas naturel de supposer d'un côté une audace aussi diabolique, et de l'autre une aussi angélique douceur. On ne parut pas se décider absolument, mais les préjugés étoient pour moi. Dans le tracas où l'on étoit on ne se donna pas le temps d'approfondir la chose; et le comte de La Roque, en nous renvoyant tous deux, se contenta de dire que la conscience du coupable vengeroit assez l'innocent. Sa prédiction n'a pas été vaine; elle ne cesse pas un seul jour de s'accomplir.

J'ignore ce que devint cette victime de ma calomnie; mais il n'y a pas d'apparence qu'elle ait après cela trouvé facilement à se bien placer. Elle emportoit une imputation cruelle à son honneur de toutes manières. Le vol n'étoit qu'une bagatelle, mais enfin c'étoit un vol, et, qui pis est, employé à séduire un jeune garçon: enfin le mensonge et l'obstination ne laissoient rien à espérer de celle en qui tant de vices

...unis. Je ne regarde pas même la misère et l'abandon comme le plus grand danger auquel je l'aie exposée. Qui sait, à son âge, où le découragement de l'innocence avilie a pu la porter? et si le remords d'avoir pu la rendre malheureuse est insupportable, qu'on juge de celui d'avoir pu la rendre pire que moi !

Ce souvenir cruel me trouble quelquefois, et me bouleverse au point de voir dans mes insomnies cette pauvre fille venir me reprocher mon crime comme s'il n'étoit commis que d'hier. Tant que j'ai vécu tranquille, il m'a moins tourmenté; mais au milieu d'une vie orageuse il m'ôte la plus douce consolation des innocens persécutés : il me fait bien sentir ce que je crois avoir dit dans quelque ouvrage, que le remords s'endort durant un destin prospère, et s'aigrit dans l'adversité. Cependant je n'ai jamais pu prendre sur moi de décharger mon cœur de cet aveu dans le sein d'un ami. La plus étroite intimité ne me l'a jamais fait faire à personne, pas même à Mme de Warens. Tout ce que j'ai pu faire a été d'avouer que j'avois à me reprocher une action atroce, mais jamais je n'ai dit en quoi elle consistoit. Ce poids est donc resté jusqu'à ce jour sans allégement sur ma conscience; et je puis dire que le désir de m'en délivrer en quelque sorte a beaucoup contribué à la résolution que j'ai prise d'écrire mes confessions.

J'ai procédé rondement dans celle que je viens de faire, et l'on ne trouvera sûrement pas que j'aie ici pallié la noirceur de mon forfait. Mais je ne remplirois pas le but de ce livre, si je n'exposois en même temps mes dispositions intérieures, et que je craignisse de m'excuser en ce qui est conforme à la vérité. Jamais la méchanceté ne fut plus loin de moi que dans ce cruel moment; et lorsque je chargeai cette malheureuse fille, il est bizarre, mais il est vrai que mon amitié pour elle en fut la cause. Elle étoit présente à ma pensée; je m'excusai sur le premier objet qui s'offrit. Je l'accusai d'avoir fait ce que je voulois faire, et de m'avoir donné le ruban, parce que mon intention étoit de le lui donner. Quand je la vis paroître ensuite, mon cœur fut déchiré, mais la présence de tant de monde fut plus forte que mon repentir. Je craignois peu la punition, je ne craignois que la honte; mais je la craignois plus que la mort, plus que le crime, plus que tout au monde. J'aurois voulu m'enfoncer, m'étouffer dans le centre de la terre : l'invincible honte l'emporta sur tout, la honte seule fit mon impudence; et plus je devenois criminel, plus l'effroi d'en convenir me rendoit intrépide. Je ne voyois que l'horreur d'être reconnu, déclaré publiquement, moi présent, voleur, menteur, calomniateur. Un trouble universel m'ôtoit tout autre sentiment. Si l'on m'eût laissé revenir à moi-même, j'aurois infailliblement tout déclaré. Si M. de La Roque m'eût pris à part, qu'il m'eût dit : « Ne perdez pas cette pauvre fille; si vous êtes coupable, avouez-le-moi; » je me serois jeté à ses pieds dans l'instant, j'en suis parfaitement sûr. Mais on ne fit que m'intimider quand il falloit me donner du courage. L'âge est encore une attention qu'il est juste de faire: à peine étois-je sorti de l'enfance, ou plutôt j'y étois encore. Dans la jeunesse les véritables noirceurs sont plus criminelles encore que dans l'âge mûr; mais ce qui n'est que foiblesse l'est beaucoup moins; et ma

faute au fond n'étoit guère autre chose. Aussi son souvenir m'afflige-t-il moins à cause du mal en lui-même qu'à cause de celui qu'il a dû causer. Il m'a même fait ce bien de me garantir pour le reste de ma vie de tout acte tendant au crime, par l'impression terrible qui m'est restée du seul que j'aie jamais commis; et je crois sentir que mon aversion pour le mensonge me vient en grande partie du regret d'en avoir pu faire un aussi noir. Si c'est un crime qui puisse être expié, comme j'ose le croire, il doit l'être par tant de malheurs dont la fin de ma vie est accablée, par quarante ans de droiture et d'honneur dans des occasions difficiles; et la pauvre Marion trouve tant de vengeurs en ce monde, que, quelque grande qu'ait été mon offense envers elle, je crains peu d'en emporter la coulpe avec moi. Voilà ce que j'avois à dire sur cet article. Qu'il me soit permis de n'en reparler jamais.

## LIVRE TROISIÈME.

(1728-1731.) Sorti de chez Mme de Vercellis à peu près comme j'y étois entré, je retournai chez mon ancienne hôtesse, et j'y restai cinq ou six semaines, durant lesquelles la santé, la jeunesse et l'oisiveté me rendirent souvent mon tempérament importun. J'étois inquiet, distrait, rêveur; je pleurois, je soupirois, je désirois un bonheur dont je n'avois pas l'idée, et dont je sentois pourtant la privation. Cet état ne peut se décrire; et peu d'hommes même le peuvent imaginer, parce que la plupart ont prévenu cette plénitude de vie, à la fois tourmentante et délicieuse, qui, dans l'ivresse du désir, donne un avant-goût de la jouissance. Mon sang allumé remplissoit incessamment mon cerveau de filles et de femmes : mais, n'en sentant pas le véritable usage, je les occupois bizarrement en idée à mes fantaisies sans en savoir rien faire de plus; et ces idées tenoient mes sens dans une activité très-incommode, dont, par bonheur, elles ne m'apprenoient point à me délivrer. J'aurois donné ma vie pour retrouver un quart d'heure une demoiselle Goton. Mais ce n'étoit plus le temps où les jeux de l'enfance alloient là comme d'eux-mêmes. La honte, compagne de la conscience du mal, étoit venue avec les années; elle avoit accru ma timidité naturelle au point de la rendre invincible; et jamais, ni dans ce temps-là ni depuis, je n'ai pu parvenir à faire une proposition lascive, que celle à qui je la faisois ne m'y ait en quelque sorte contraint par ses avances, quoique sachant qu'elle n'étoit pas scrupuleuse, et presque assuré d'être pris au mot.

Mon agitation crût au point que, ne pouvant contenter mes désirs, je les attisois par les plus extravagantes manœuvres. J'allois chercher des allées sombres, des réduits cachés, où je pusse m'exposer de loin aux personnes du sexe dans l'état où j'aurois voulu être auprès d'elles. Ce qu'elles voyoient n'étoit pas l'objet obscène, je n'y songeois même pas; c'étoit l'objet ridicule. Le sot plaisir que j'avois de l'étaler à leurs yeux ne peut se décrire. Il n'y avoit de là plus qu'un pas à faire pour sentir le traitement désiré, et je ne doute pas que quelque résolue ne

m'en eût, en passant, donné l'amusement, si j'eusse eu l'audace d'attendre. Cette folie eut une catastrophe à peu près aussi comique, mais moins plaisante pour moi.

Un jour j'allai m'établir au fond d'une cour, dans laquelle étoit un puits où les filles de la maison venoient souvent chercher de l'eau. Dans ce fond il y avoit une petite descente qui menoit à des caves par plusieurs communications. Je sondai dans l'obscurité ces allées souterraines, et, les trouvant longues et obscures, je jugeai qu'elles ne finissoient point, et que, si j'étois vu et surpris, j'y trouverois un refuge assuré. Dans cette confiance, j'offrois aux filles qui venoient au puits un spectacle plus risible que séducteur. Les plus sages feignirent de ne rien voir; d'autres se mirent à rire; d'autres se crurent insultées et firent du bruit. Je me sauvai dans ma retraite : j'y fus suivi. J'entendis une voix d'homme sur laquelle je n'avois pas compté, et qui m'alarma. Je m'enfonçai dans les souterrains, au risque de m'y perdre : le bruit, les voix, la voix d'homme me suivoient toujours. J'avois compté sur l'obscurité, je vis de la lumière. Je frémis, je m'enfonçai davantage. Un mur m'arrêta, et, ne pouvant aller plus loin, il fallut attendre là ma destinée. En un moment je fus atteint et saisi par un grand homme portant une grande moustache, un grand chapeau, un grand sabre, escorté de quatre ou cinq vieilles femmes armées chacune d'un manche à balai, parmi lesquelles j'aperçus la petite coquine qui m'avoit décelé, et qui vouloit sans doute me voir au visage.

L'homme au sabre, en me prenant par le bras, me demanda rudement ce que je faisois là. On conçoit que ma réponse n'étoit pas prête. Je me remis cependant; et, m'évertuant dans ce moment critique, je tirai de ma tête un expédient romanesque qui me réussit. Je lui dis, d'un ton suppliant, d'avoir pitié de mon âge et de mon état; que j'étois un jeune étranger de grande naissance, dont le cerveau s'étoit dérangé; que je m'étois échappé de la maison paternelle parce qu'on vouloit m'enfermer; que j'étois perdu s'il me faisoit connoître; mais que, s'il vouloit bien me laisser aller, je pourrois peut-être un jour reconnoître cette grâce. Contre toute attente, mon discours et mon air firent effet : l'homme terrible en fut touché; et, après une réprimande assez courte, il me laissa doucement aller sans me questionner davantage. A l'air dont la jeune et les vieilles me virent partir, je jugeai que l'homme que j'avois tant craint m'étoit fort utile, et qu'avec elles seules je n'en aurois pas été quitte à si bon marché. Je les entendis murmurer je ne sais quoi dont je ne me souciois guère; car, pourvu que le sabre et l'homme ne s'en mêlassent pas, j'étois bien sûr, leste et vigoureux comme j'étois, de me délivrer de leurs tricots et d'elles.

Quelques jours après, passant dans une rue avec un jeune abbé, mon voisin, j'allai donner du nez contre l'homme au sabre. Il me reconnut, et, me contrefaisant d'un ton railleur : « Je suis prince, me dit-il, je suis prince, et moi je suis un coïon : mais que Son Altesse n'y revienne pas. » Il n'ajouta rien de plus, et je m'esquivai en baissant la tête et le remerciant, dans mon cœur, de sa discrétion. J'ai

jugé que ces maudites vieilles lui avoient fait honte de sa crédulité. Quoi qu'il en soit, tout Piémontois qu'il étoit, c'étoit un bon homme, et jamais je ne pense à lui sans un mouvement de reconnoissance : car l'histoire étoit si plaisante, que, pour le seul désir de faire rire, tout autre à sa place m'eût déshonoré. Cette aventure, sans avoir les suites que j'en pouvois craindre, ne laissa pas de me rendre sage pour longtemps.

Mon séjour chez Mme de Vercellis m'avoit procuré quelques connoissances, que j'entretenois dans l'espoir qu'elles pourroient m'être utiles. J'allois voir quelquefois entre autres un abbé savoyard appelé M. Gaime, précepteur des enfans du comte de Mellarède. Il étoit jeune encore et peu répandu, mais plein de bon sens, de probité, de lumières, et l'un des plus honnêtes hommes que j'aie connus. Il ne me fut d'aucune ressource pour l'objet qui m'attiroit chez lui; il n'avoit pas assez de crédit pour me placer : mais je trouvai près de lui des avantages plus précieux qui m'ont profité toute ma vie, les leçons de la saine morale, et les maximes de la droite raison. Dans l'ordre successif de mes goûts et de mes idées, j'avois toujours été trop haut ou trop bas, Achille ou Thersite, tantôt héros et tantôt vaurien. M. Gaime prit le soin de me mettre à ma place et de me montrer à moi-même sans m'épargner ni me décourager. Il me parla très-honorablement de mon naturel et de mes talens : mais il ajouta qu'il en voyoit naître les obstacles qui m'empêcheroient d'en tirer parti; de sorte qu'ils devoient, selon lui, bien moins me servir de degrés pour monter à la fortune que de ressources pour m'en passer. Il me fit un tableau vrai de la vie humaine, dont je n'avois que de fausses idées; il me montra comment, dans un destin contraire, l'homme sage peut toujours tendre au bonheur et courir au plus près du vent pour y parvenir; comment il n'y a point de vrai bonheur sans sagesse, et comment la sagesse est de tous les états. Il amortit beaucoup mon admiration pour la grandeur en me prouvant que ceux qui dominoient les autres n'étoient ni plus sages ni plus heureux qu'eux. Il me dit une chose qui m'est souvent revenue à la mémoire, c'est que si chaque homme pouvoit lire dans les cœurs de tous les autres, il y auroit plus de gens qui voudroient descendre que de ceux qui voudroient monter. Cette réflexion, dont la vérité frappe et qui n'a rien d'outré, m'a été d'un grand usage dans le cours de ma vie pour me faire tenir à ma place paisiblement. Il me donna les premières vraies idées de l'honnête, que mon génie ampoulé n'avoit saisi que dans ses excès. Il me fit sentir que l'enthousiasme des vertus sublimes étoit peu d'usage dans la société; qu'en s'élançant trop haut on étoit sujet aux chutes; que la continuité des petits devoirs toujours bien remplis ne demandoit pas moins de force que les actions héroïques; qu'on en tiroit meilleur parti pour l'honneur et pour le bonheur; et qu'il valoit infiniment mieux avoir toujours l'estime des hommes que quelquefois leur admiration.

Pour établir les devoirs de l'homme il falloit bien remonter à leurs principes. D'ailleurs le pas que je venois de faire, et dont mon état présent étoit la suite, nous conduisoit à parler de religion. L'on con-

çoit déjà que l'honnête M. Gaime est, du moins en grande partie, l'original du vicaire savoyard. Seulement, la prudence l'obligeant à parler avec plus de réserve, il s'expliqua moins ouvertement sur certains points; mais au reste ses maximes, ses sentimens, ses avis, furent les mêmes, et jusqu'au conseil de retourner dans ma patrie, tout fut comme je l'ai rendu depuis au public. Ainsi, sans m'étendre sur des entretiens dont chacun peut voir la substance, je dirai que ses leçons, sages, mais d'abord sans effet, furent dans mon cœur un germe de vertu et de religion qui ne s'y étouffa jamais, et qui n'attendoit, pour fructifier, que les soins d'une main plus chérie.

Quoique alors ma conversion fût peu solide, je ne laissois pas d'être ému. Loin de m'ennuyer de ses entretiens, j'y pris goût à cause de leur clarté, de leur simplicité, et surtout d'un certain intérêt de cœur dont je sentois qu'ils étoient pleins. J'ai l'âme aimante, et je me suis toujours attaché aux gens moins à proportion du bien qu'ils m'ont fait que de celui qu'ils m'ont voulu, et c'est sur quoi mon tact ne me trompe guère. Aussi je m'affectionnois véritablement à M. Gaime; j'étois pour ainsi dire son second disciple; et cela me fit pour le moment même l'inestimable bien de me détourner de la pente au vice où m'entraînoit mon oisiveté.

Un jour que je ne pensois à rien moins, on vint me chercher de la part du comte de La Roque. A force d'y aller et de ne pouvoir lui parler, je m'étois ennuyé, je n'y allois plus : je crus qu'il m'avoit oublié, ou qu'il lui étoit resté de mauvaises impressions de moi. Je me trompois. Il avoit été témoin plus d'une fois du plaisir avec lequel je remplissois mon devoir auprès de sa tante; il le lui avoit même dit, et il m'en reparla quand moi-même je n'y songeois plus. Il me reçut bien, me dit que, sans m'amuser de promesses vagues, il avoit cherché à me placer; qu'il avoit réussi, qu'il me mettoit en chemin de devenir quelque chose, que c'étoit à moi de faire le reste; que la maison où il me faisoit entrer étoit puissante et considérée, que je n'avois pas besoin d'autres protecteurs pour m'avancer; et que, quoique traité d'abord en simple domestique, comme je venois de l'être, je pouvois être assuré que, si l'on me jugeoit par mes sentimens et par ma conduite au-dessus de cet état, on étoit disposé à ne m'y pas laisser. La fin de ce discours démentit cruellement les brillantes espérances que le commencement m'avoit données. « Quoi ! toujours laquais ! » me dis-je en moi-même avec un dépit amer que la confiance effaça bientôt. Je me sentois trop peu fait pour cette place pour craindre qu'on m'y laissât.

Il me mena chez le comte de Gouvon, premier écuyer de la reine, et chef de l'illustre maison de Solar. L'air de dignité de ce respectable vieillard me rendit plus touchante l'affabilité de son accueil. Il m'interrogea avec intérêt, et je lui répondis avec sincérité. Il dit au comte de La Roque que j'avois une physionomie agréable et qui promettoit de l'esprit; qu'il lui paroissoit qu'en effet je n'en manquois pas, mais que ce n'étoit pas là tout, et qu'il falloit voir le reste : puis, se tournant vers moi : « Mon enfant, me dit-il, presque en toutes choses les

commencemens sont rudes; les vôtres ne le seront pourtant pas beaucoup. Soyez sage, et cherchez à plaire ici à tout le monde; voilà, quant à présent, votre unique emploi : du reste ayez bon courage; on veut prendre soin de vous. » Tout de suite il passa chez la marquise de Breil, sa belle-fille, et me présenta à elle, puis à l'abbé de Gouvon, son fils. Ce début me parut de bon augure. J'en savois assez déjà pour juger qu'on ne fait pas tant de façon à la réception d'un laquais. En effet on ne me traita pas comme tel. J'eus la table de l'office; on ne me donna point d'habit de livrée; et le comte de Favria, jeune étourdi, m'ayant voulu faire monter derrière son carrosse, son grand-père défendit que je montasse derrière aucun carrosse, et que je suivisse personne hors de la maison. Cependant je servois à table, et je faisois à peu près au dedans le service d'un laquais; mais je le faisois en quelque façon librement, sans être attaché nommément à personne. Hors quelques lettres qu'on me dictoit, et des images que le comte de Favria me faisoit découper, j'étois presque le maître de tout mon temps dans la journée. Cette épreuve, dont je ne m'apercevois pas, étoit assurément très-dangereuse : elle n'étoit pas même fort humaine; car cette grande oisiveté pouvoit me faire contracter des vices que je n'aurois pas eus sans cela.

Mais c'est ce qui très-heureusement n'arriva point. Les leçons de M. Gaime avoient fait impression sur mon cœur, et j'y pris tant de goût que je m'échappois quelquefois pour aller les entendre encore. Je crois que ceux qui me voyoient sortir ainsi furtivement ne devinoient guère où j'allois. Il ne se peut rien de plus sensé que les avis qu'il me donna sur ma conduite. Mes commencemens furent admirables; j'étois d'une assiduité, d'une attention, d'un zèle, qui charmoient tout le monde. L'abbé Gaime m'avoit sagement averti de modérer cette première ferveur, de peur qu'elle ne vînt à se relâcher et qu'on n'y prît garde. « Votre début, me dit-il, est la règle de ce qu'on exigera de vous : tâchez de vous ménager de quoi faire plus dans la suite, mais gardez-vous de faire jamais moins. »

Comme on ne m'avoit guère examiné sur mes petits talens et qu'on ne me supposoit que ceux que m'avoit donnés la nature, il ne paroissoit pas, malgré ce que le comte de Gouvon m'avoit pu dire, qu'on songeât à tirer parti de moi. Des affaires vinrent à la traverse, et je fus à peu près oublié. Le marquis de Breil, fils du comte de Gouvon, étoit alors ambassadeur à Vienne. Il survint des mouvemens à la cour qui se firent sentir dans la famille, et l'on y fut quelques semaines dans une agitation qui ne laissoit guère le temps de penser à moi. Cependant jusque-là je m'étois peu relâché. Une chose me fit du bien et du mal, en m'éloignant de toute dissipation extérieure, mais en me rendant un peu plus distrait sur mes devoirs.

Mlle de Breil étoit une jeune personne à peu près de mon âge, bien faite, assez belle, très-blanche, avec des cheveux très-noirs, et, quoique brune, portant sur son visage cet air de douceur des blondes auquel mon cœur n'a jamais résisté. L'habit de cour, si favorable aux jeunes personnes, marquoit sa jolie taille, dégageoit sa poitrine et ses

épaules, et rendoit son teint encore plus éblouissant par le deuil qu'on portoit alors. On dira que ce n'est pas à un domestique de s'apercevoir de ces choses-là. J'avois tort, sans doute; mais je m'en apercevois toutefois, et même je n'étois pas le seul. Le maître d'hôtel et les valets de chambre en parloient quelquefois à table avec une grossièreté qui me faisoit cruellement souffrir. La tête ne me tournoit pourtant pas au point d'être amoureux tout de bon. Je ne m'oubliois point; je me tenois à ma place, et mes désirs mêmes ne s'émancipoient pas. J'aimois à voir Mlle de Breil, à lui entendre dire quelques mots qui marquoient de l'esprit, du sens, de l'honnêteté : mon ambition, bornée au plaisir de la servir, n'alloit point au delà de mes droits. A table j'étois attentif à chercher l'occasion de les faire valoir. Si son laquais quittoit un moment sa chaise, à l'instant on m'y voyoit établi : hors de là je me tenois vis-à-vis d'elle; je cherchois dans ses yeux ce qu'elle alloit demander, j'épiois le moment de changer son assiette. Que n'aurois-je point fait pour qu'elle daignât m'ordonner quelque chose, me regarder, me dire un seul mot! mais point; j'avois la mortification d'être nul pour elle; elle ne s'apercevoit pas même que j'étois là. Cependant son frère, qui m'adressoit quelquefois la parole à table, m'ayant dit je ne sais quoi de peu obligeant, je lui fis une réponse si fine et si bien tournée, qu'elle y fit attention, et jeta les yeux sur moi. Ce coup d'œil, qui fut court, ne laissa pas de me transporter. Le lendemain l'occasion se présenta d'en obtenir un second, et j'en profitai. On donnoit ce jour-là un grand dîner, où, pour la première fois, je vis avec beaucoup d'étonnement le maître d'hôtel servir l'épée au côté et le chapeau sur la tête. Par hasard on vint à parler de la devise de la maison de Solar, qui étoit sur la tapisserie avec les armoiries : *Tel fiert qui ne tue pas.* Comme les Piémontois ne sont pas pour l'ordinaire consommés dans la langue françoise, quelqu'un trouva dans cette devise une faute d'orthographe, et dit qu'au mot *fiert* il ne falloit point de *t*.

Le vieux comte de Gouvon alloit répondre; mais ayant jeté les yeux sur moi, il vit que je souriois sans oser rien dire : il m'ordonna de parler. Alors je dis que je ne croyois pas que le *t* fût de trop; que *fiert* étoit un vieux mot françois qui ne venoit pas du mot *ferus*, fier, menaçant, mais du verbe *ferit*, il frappe, il blesse; qu'ainsi la devise ne me paroissoit pas dire, *tel menace*, mais *tel frappe qui ne tue pas.*

Tout le monde me regardoit et se regardoit sans rien dire. On ne vit de la vie un pareil étonnement. Mais ce qui me flatta davantage fut de voir clairement sur le visage de Mlle de Breil un air de satisfaction. Cette personne si dédaigneuse daigna me jeter un second regard qui valoit tout au moins le premier; puis, tournant les yeux vers son grand-papa, elle sembloit attendre avec une sorte d'impatience la louange qu'il me devoit, et qu'il me donna en effet si pleine et entière et d'un air si content, que toute la table s'empressa de faire chorus. Ce moment fut court, mais délicieux à tous égards. Ce fut un de ces momens trop rares qui replacent les choses dans leur ordre naturel,

et vengent le mérite avili des outrages de la fortune. Quelques minutes après, Mlle de Breil, levant derechef les yeux sur moi, me pria, d'un ton de voix aussi timide qu'affable, de lui donner à boire. On juge que je ne la fis pas attendre; mais en approchant je fus saisi d'un tel tremblement, qu'ayant trop rempli le verre, je répandis une partie de l'eau sur l'assiette et même sur elle. Son frère me demanda étourdiment pourquoi je tremblois si fort. Cette question ne servit pas à me rassurer, et Mlle de Breil rougit jusqu'au blanc des yeux.

Ici finit le roman, où l'on remarquera, comme avec Mme Basile et dans toute la suite de ma vie, que je ne suis pas heureux dans la conclusion de mes amours. Je m'affectionnai inutilement à l'antichambre de Mme de Breil : je n'obtins plus une seule marque d'attention de la part de sa fille. Elle sortoit et entroit sans me regarder, et moi j'osois à peine lever les yeux sur elle. J'étois même si bête et si maladroit, qu'un jour qu'elle avoit en passant laissé tomber son gant, au lieu de m'élancer sur ce gant que j'aurois voulu couvrir de baisers, je n'osai sortir de ma place, et je laissai ramasser le gant par un gros butor de valet que j'aurois volontiers écrasé. Pour achever de m'intimider, je m'aperçus que je n'avois pas le bonheur d'agréer à Mme de Breil. Non-seulement elle ne m'ordonnoit rien, mais elle n'acceptoit jamais mon service; et deux fois, me trouvant dans son antichambre, elle me demanda d'un ton fort sec si je n'avois rien à faire. Il fallut renoncer à cette chère antichambre. J'en eus d'abord du regret; mais les distractions vinrent à la traverse, et bientôt je n'y pensai plus.

J'eus de quoi me consoler du dédain de Mme de Breil par les bontés de son beau-père, qui s'aperçut enfin que j'étois là. Le soir du dîner dont j'ai parlé, il eut avec moi un entretien d'une demi-heure, dont il parut content et dont je fus enchanté. Ce bon vieillard, quoique homme d'esprit, en avoit moins que Mme de Vercellis, mais il avoit plus d'entrailles, et je réussis mieux auprès de lui. Il me dit de m'attacher à l'abbé de Gouvon son fils, qui m'avoit pris en affection; que cette affection, si j'en profitois, pouvoit m'être utile, et me faire acquérir ce qui me manquoit pour les vues qu'on avoit sur moi. Dès le lendemain matin je volai chez M. l'abbé. Il ne me reçut point en domestique; il me fit asseoir au coin de son feu, et, m'interrogeant avec la plus grande douceur, il vit bientôt que mon éducation, commencée sur tant de choses, n'étoit achevée sur aucune. Trouvant surtout que j'avois peu de latin, il entreprit de m'en enseigner davantage. Nous convînmes que je me rendrois chez lui tous les matins, et je commençai dès le lendemain. Ainsi, par une de ces bizarreries qu'on trouvera souvent dans le cours de ma vie, en même temps au-dessus et au-dessous de mon état, j'étois disciple et valet dans la même maison, et dans ma servitude j'avois cependant un précepteur d'une naissance à ne l'être que des enfans des rois.

M. l'abbé de Gouvon étoit un cadet destiné par sa famille à l'épiscopat, et dont par cette raison l'on avoit poussé les études plus qu'il n'est ordinaire aux enfans de qualité. On l'avoit envoyé à l'université de Sienne, où il avoit resté plusieurs années, et dont il avoit rapporté

une assez forte dose de cruscantisme [1] pour être à peu près à Turin ce qu'étoit jadis à Paris l'abbé de Dangeau. Le dégoût de la théologie l'avoit jeté dans les belles-lettres; ce qui est très-ordinaire en Italie à ceux qui courent la carrière de la prélature. Il avoit lu les poëtes, il faisoit passablement les vers latins et italiens. En un mot il avoit le goût qu'il falloit pour former le mien et mettre quelque choix dans le fatras dont je m'étois farci la tête. Mais, soit que mon babil lui eût fait quelque illusion sur mon savoir, soit qu'il ne pût supporter l'ennui du latin élémentaire, il me mit d'abord beaucoup trop haut; et à peine m'eut-il fait traduire quelques fables de Phèdre, qu'il me jeta dans Virgile, où je n'entendois presque rien. J'étois destiné, comme on verra dans la suite, à rapprendre souvent le latin et à ne le savoir jamais. Cependant je travaillois avec assez de zèle, et M. l'abbé me prodiguoit ses soins avec une bonté dont le souvenir m'attendrit encore. Je passois avec lui une bonne partie de la matinée, tant pour mon instruction que pour son service; non pour celui de sa personne, car il ne souffrit jamais que je lui en rendisse aucun, mais pour écrire sous sa dictée et pour copier; et ma fonction de secrétaire me fut plus utile que celle d'écolier. Non-seulement j'appris ainsi l'italien dans sa pureté, mais je pris du goût pour la littérature et quelque discernement des bons livres qui ne s'acquéroit pas chez la Tribu, et qui me servit beaucoup dans la suite quand je me mis à travailler seul.

Ce temps fut celui de ma vie où, sans projets romanesques, je pouvois le plus raisonnablement me livrer à l'espoir de parvenir. M. l'abbé, très-content de moi, le disoit à tout le monde; et son père m'avoit pris dans une affection si singulière, que le comte de Favria m'apprit qu'il avoit parlé de moi au roi. Mme de Breil elle-même avoit quitté pour moi son air méprisant. Enfin je devins une espèce de favori dans la maison, à la grande jalousie des autres domestiques, qui, me voyant honoré des instructions du fils de leur maître, sentoient bien que ce n'étoit pas pour rester longtemps leur égal.

Autant que j'ai pu juger des vues qu'on avoit sur moi par quelques mots lâchés à la volée, et auxquels je n'ai réfléchi qu'après coup, il m'a paru que la maison de Solar, voulant courir la carrière des ambassades, et peut-être s'ouvrir de loin celle du ministère, auroit été bien aise de se former d'avance un sujet qui eût du mérite et des talens, et qui, dépendant uniquement d'elle, eût pu dans la suite obtenir sa confiance et la servir utilement. Ce projet du comte de Gouvon étoit noble, judicieux, magnanime, et vraiment digne d'un grand seigneur bienfaisant et prévoyant : mais, outre que je n'en voyois pas alors toute l'étendue, il étoit trop sensé pour ma tête, et demandoit un trop long assujettissement. Ma folle ambition ne cherchoit la fortune qu'à travers les aventures; et, ne voyant point de femmes à tout cela, cette manière de parvenir me paroissoit lente, pénible et triste; tandis que j'aurois dû la trouver d'autant plus honorable et sûre que les femmes

1. *Cruscantisme* pour *purisme*, à cause de l'Académie *della Crusca*. (Éd.)

ne s'en mêloient pas, l'espèce de mérite qu'elles protégent ne valant assurément pas celui qu'on me supposoit.

Tout alloit à merveille. J'avois obtenu, presque arraché l'estime de tout le monde : les épreuves étoient finies; et l'on me regardoit généralement dans la maison comme un jeune homme de la plus grande espérance, qui n'étoit pas à sa place et qu'on s'attendoit d'y voir arriver. Mais ma place n'étoit pas celle qui m'étoit assignée par les hommes, et j'y devois parvenir par des chemins bien différens. Je touche à un de ces traits caractéristiques qui me sont propres, et qu'il suffit de présenter au lecteur sans y ajouter de réflexion.

Quoiqu'il y eût à Turin beaucoup de nouveaux convertis de mon espèce, je ne les aimois pas et n'en avois jamais voulu voir aucun. Mais j'avois vu quelques Génevois qui ne l'étoient pas, entre autres un M. Mussard, surnommé Tord-Gueule, peintre en miniature, et un peu mon parent. Ce M. Mussard déterra ma demeure chez le comte de Gouvon, et vint m'y voir avec un autre Génevois appelé Bâcle, dont j'avois été camarade durant mon apprentissage. Ce Bâcle étoit un garçon très-amusant, très-gai, plein de saillies bouffonnes que son âge rendoit agréables. Me voilà tout d'un coup engoué de M. Bâcle, mais engoué au point de ne pouvoir le quitter. Il alloit partir bientôt pour s'en retourner à Genève. Quelle perte j'allois faire! J'en sentis bien toute la grandeur. Pour mettre du moins à profit le temps qui m'étoit laissé, je ne le quittois plus, ou plutôt il ne me quittoit pas lui-même; car la tête ne me tourna pas d'abord au point d'aller hors de l'hôtel passer la journée avec lui sans congé : mais bientôt, voyant qu'il m'obsédoit entièrement, on lui défendit la porte; et je m'échauffai si bien, qu'oubliant tout hors mon ami Bâcle, je n'allois ni chez M. l'abbé ni chez M. le comte, et l'on ne me voyoit plus dans la maison. On me fit des réprimandes que je n'écoutai pas. On me menaça de me congédier. Cette menace fut ma perte : elle me fit entrevoir qu'il étoit possible que Bâcle ne s'en allât pas seul. Dès lors je ne vis plus d'autre plaisir, d'autre sort, d'autre bonheur, que celui de faire un pareil voyage : et je ne voyois à cela que l'ineffable félicité du voyage, au bout duquel pour surcroît j'entrevoyois Mme de Warens, mais dans un éloignement immense; car pour retourner à Genève, c'est à quoi je ne pensai jamais. Les monts, les prés, les bois, les ruisseaux, les villages, se succédoient sans fin et sans cesse avec de nouveaux charmes; ce bienheureux trajet sembloit devoir absorber ma vie entière. Je me rappelois avec délices combien ce même voyage m'avoit paru charmant en venant : que devoit-ce être lorsqu'à tout l'attrait de l'indépendance se joindroit celui de faire route avec un camarade de mon âge, de mon goût et de bonne humeur, sans gêne, sans devoir, sans contrainte, sans obligation d'aller ou rester que comme il nous plairoit! Il falloit être fou pour sacrifier une pareille fortune à des projets d'ambition d'une exécution lente, difficile, incertaine, et qui, les supposant réalisés un jour, ne valoient pas dans tout leur éclat un quart d'heure de vrai plaisir et de liberté dans la jeunesse.

Plein de cette sage fantaisie, je me conduisis si bien que je vins à

bout de me faire chasser, et en vérité ce ne fut pas sans peine. Un soir, comme je rentrois, le maître d'hôtel me signifia mon congé de la part de M. le comte. C'étoit précisément ce que je demandois; car, sentant malgré moi l'extravagance de ma conduite, j'y ajoutois, pour m'excuser, l'injustice et l'ingratitude, croyant mettre ainsi les gens dans leur tort, et me justifier à moi-même un parti pris par nécessité. On me dit de la part du comte de Favria d'aller lui parler le lendemain matin avant mon départ; et comme on voyoit que, la tête m'ayant tourné, j'étois capable de n'en rien faire, le maître d'hôtel remit après cette visite à me donner quelque argent qu'on m'avoit destiné, et qu'assurément j'avois fort mal gagné; car, ne voulant pas me laisser dans l'état de valet, on ne m'avoit pas fixé de gages.

Le comte de Favria, tout jeune et tout étourdi qu'il étoit, me tint en cette occasion les discours les plus sensés, et j'oserois presque dire les plus tendres, tant il m'exposa d'une manière flatteuse et touchante les soins de son oncle et les intentions de son grand-père. Enfin, après m'avoir mis vivement devant les yeux tout ce que je sacrifiois pour courir à ma perte, il m'offrit de faire ma paix, exigeant pour toute condition que je ne visse plus ce petit malheureux qui m'avoit séduit.

Il étoit si clair qu'il ne disoit pas tout cela de lui-même, que, malgré mon stupide aveuglement, je sentis toute la bonté de mon vieux maître, et j'en fus touché : mais ce cher voyage étoit trop empreint dans mon imagination pour que rien pût en balancer le charme. J'étois tout à fait hors de sens : je me raffermis, je m'endurcis, je fis le fier, et je répondis arrogamment que, puisqu'on m'avoit donné mon congé, je l'avois pris, qu'il n'étoit plus temps de s'en dédire, et que, quoi qu'il pût m'arriver en ma vie, j'étois bien résolu de ne jamais me faire chasser deux fois d'une maison. Alors ce jeune homme, justement irrité, me donna les noms que je méritois, me mit hors de sa chambre par les épaules, et me ferma la porte aux talons. Moi, je sortis triomphant, comme si je venois d'emporter la plus grande victoire; et de peur d'avoir un second combat à soutenir, j'eus l'indignité de partir sans aller remercier M. l'abbé de ses bontés.

Pour concevoir jusqu'où mon délire alloit dans ce moment, il faudroit connoître à quel point mon cœur est sujet à s'échauffer sur les moindres choses, et avec quelle force il se plonge dans l'imagination de l'objet qui l'attire, quelque vain que soit quelquefois cet objet. Les plans les plus bizarres, les plus enfantins, les plus fous, viennent caresser mon idée favorite, et me montrer de la vraisemblance à m'y livrer. Croiroit-on qu'à près de dix-neuf ans on puisse fonder sur une fiole vide la subsistance du reste de mes jours? Or écoutez.

L'abbé de Gouvon m'avoit fait présent, il y avoit quelques semaines, d'une petite fontaine de héron, fort jolie, et dont j'étois transporté. A force de faire jouer cette fontaine et de parler de notre voyage, nous pensâmes, le sage Bâcle et moi, que l'une pourroit bien servir à l'autre et le prolonger. Qu'y avait-il dans le monde d'aussi curieux qu'une fontaine de héron ? Ce principe fut le fondement sur lequel nous bâtîmes l'édifice de notre fortune. Nous devions dans chaque village assembler

les paysans autour de notre fontaine, et là les repas et la bonne chère devoient nous tomber avec d'autant plus d'abondance que nous étions persuadés l'un et l'autre que les vivres ne coûtent rien à ceux qui les recueillent, et que quand ils n'en gorgent pas les passans, c'est pure mauvaise volonté de leur part. Nous n'imaginions partout que festins et noces, comptant que, sans rien débourser que le vent de nos poumons et l'eau de notre fontaine, elle pouvoit nous défrayer en Piémont, en Savoie, en France, et par tout le monde. Nous faisions des projets de voyage qui ne finissoient point, et nous dirigions d'abord notre course au nord, plutôt pour le plaisir de passer les Alpes que pour la nécessité supposée de nous arrêter enfin quelque part.

(1731-1732.) Tel fut le plan sur lequel je me mis en campagne, abandonnant sans regret mon protecteur, mon précepteur, mes études, mes espérances, et l'attente d'une fortune presque assurée, pour commencer la vie d'un vrai vagabond. Adieu la capitale, adieu la cour, l'ambition, la vanité, l'amour, les belles, et toutes les grandes aventures dont l'espoir m'avoit amené l'année précédente. Je pars avec ma fontaine et mon ami Bâcle, la bourse légèrement garnie, mais le cœur saturé de joie, et ne songeant qu'à jouir de cette ambulante félicité à laquelle j'avois tout à coup borné mes brillans projets.

Je fis cet extravagant voyage presque aussi agréablement toutefois que je m'y étois attendu, mais non pas tout à fait de la même manière, car bien que notre fontaine amusât quelques momens dans les cabarets les hôtesses et leurs servantes, il n'en falloit pas moins payer en sortant. Mais cela ne nous troubloit guère, et nous ne songions à tirer parti tout de bon de cette ressource que quand l'argent viendroit à nous manquer. Un accident nous en évita la peine; la fontaine se cassa près de Bramant; et il en étoit temps, car nous sentions, sans oser nous le dire, qu'elle commençoit à nous ennuyer. Ce malheur nous rendit plus gais qu'auparavant, et nous rîmes beaucoup de notre étourderie, d'avoir oublié que nos habits et nos souliers s'useroient, ou d'avoir cru les renouveler avec le jeu de notre fontaine. Nous continuâmes notre voyage aussi allégrement que nous l'avions commencé, mais filant un peu plus droit vers le terme, où notre bourse tarissante nous faisoit une nécessité d'arriver.

A Chambéry je devins pensif, non sur la sottise que je venois de faire, jamais homme ne prit sitôt ni si bien son parti sur le passé, mais sur l'accueil qui m'attendoit chez Mme de Warens; car j'envisageois exactement sa maison comme ma maison paternelle. Je lui avois écrit mon entrée chez le comte de Gouvon : elle savoit sur quel pied j'y étois; et, en m'en félicitant, elle m'avoit donné des leçons très-sages sur la manière dont je devois correspondre aux bontés qu'on avoit pour moi. Elle regardoit ma fortune comme assurée si je ne la détruisois pas par ma faute. Qu'alloit-elle dire en me voyant arriver? Il ne me vint pas même à l'esprit qu'elle pût me fermer sa porte : mais je craignois le chagrin que j'allois lui donner; je craignois ses reproches, plus durs pour moi que la misère. Je résolus de tout endurer en silence et de tout faire pour l'apaiser. Je ne voyois plus dans

l'univers qu'elle seule : vivre dans sa disgrâce étoit une chose qui ne se pouvoit pas.

Ce qui m'inquiétoit le plus étoit mon compagnon de voyage, dont je ne voulois pas lui donner le surcroît, et dont je craignois de ne pouvoir me débarrasser aisément. Je préparai cette séparation en vivant assez froidement avec lui la dernière journée. Le drôle me comprit; il étoit plus fou que sot. Je crus qu'il s'affecteroit de mon inconstance; j'eus tort, mon ami Bâcle ne s'affectoit de rien. A peine en entrant à Annecy avions-nous mis le pied dans la ville qu'il me dit : « Te voilà chez toi, » m'embrassa, me dit adieu, fit une pirouette, et disparut. Je n'ai jamais plus entendu parler de lui. Notre connoissance et notre amitié durèrent en tout environ six semaines, mais les suites en dureront autant que moi.

Que le cœur me battit en approchant de la maison de Mme de Warens! mes jambes trembloient sous moi; mes yeux se couvroient d'un voile, je ne voyois rien, je n'entendois rien, je n'aurois reconnu personne; je fus contraint de m'arrêter plusieurs fois pour respirer et reprendre mes sens. Étoit-ce la crainte de ne pas obtenir les secours dont j'avois besoin qui me troubloit à ce point? A l'âge où j'étois, la peur de mourir de faim donne-t-elle de pareilles alarmes? Non, non; je le dis avec autant de vérité que de fierté, jamais en aucun temps de ma vie il n'appartint à l'intérêt ni à l'indigence de m'épanouir ou de me serrer le cœur. Dans le cours d'une vie inégale et mémorable par ses vicissitudes, souvent sans asile et sans pain, j'ai toujours vu du même œil l'opulence et la misère. Au besoin, j'aurois pu mendier ou voler comme un autre, mais non pas me troubler pour en être réduit là. Peu d'hommes ont autant gémi que moi, peu ont autant versé de pleurs dans leur vie; mais jamais la pauvreté ni la crainte d'y tomber ne m'ont fait pousser un soupir ni répandre une larme. Mon âme, à l'épreuve de la fortune, n'a connu de vrais biens ni de vrais maux que ceux qui ne dépendent pas d'elle; et c'est quand rien ne m'a manqué pour le nécessaire que je me suis senti le plus malheureux des mortels.

A peine parus-je aux yeux de Mme de Warens que son air me rassura. Je tressaillis au premier son de sa voix; je me précipite à ses pieds, et dans les transports de la plus vive joie je colle ma bouche sur sa main. Pour elle, j'ignore si elle avoit su de mes nouvelles; mais je vis peu de surprise sur son visage, et je n'y vis aucun chagrin. « Pauvre petit, me dit-elle d'un ton caressant, te revoilà donc? Je savois bien que tu étois trop jeune pour ce voyage; je suis bien aise au moins qu'il n'ait pas aussi mal tourné que j'avois craint. » Ensuite elle me fit conter mon histoire, qui ne fut pas longue, et que je lui fis très-fidèlement, en supprimant cependant quelques articles, mais au reste sans m'épargner ni m'excuser.

Il fut question de mon gîte. Elle consulta sa femme de chambre. Je n'osois respirer durant cette délibération; mais quand j'entendis que je coucherois dans la maison, j'eus peine à me contenir, et je vis porter mon petit paquet dans la chambre qui m'étoit destinée, à peu près comme Saint-Preux vit remiser sa chaise chez Mme de Wolmar. J'eus

pour surcroît le plaisir d'apprendre que cette faveur ne seroit point passagère; et dans un moment où l'on me croyoit attentif à toute autre chose, j'entendis qu'elle disoit : « On dira ce qu'on voudra, mais puisque la Providence me le renvoie, je suis déterminé à ne pas l'abandonner. »

Me voilà donc enfin établi chez elle. Cet établissement ne fut pourtant pas encore celui dont je date les jours heureux de ma vie, mais il servit à le préparer. Quoique cette sensibilité de cœur qui nous fait vraiment jouir de nous soit l'ouvrage de la nature, et peut-être un produit de l'organisation, elle a besoin de situations qui la développent. Sans ces causes occasionnelles, un homme né tres-sensible ne sentiroit rien, et mourroit sans avoir connu son être. Tel à peu près j'avois été jusqu'alors, et tel j'aurois toujours été peut-être, si je n'avois jamais connu Mme de Warens, ou si, même l'ayant connue, je n'avois pas vécu assez longtemps auprès d'elle pour contracter la douce habitude des sentimens affectueux qu'elle m'inspira. J'oserai le dire, qui ne sent que l'amour ne sent pas ce qu'il y a de plus doux dans la vie. Je connois un autre sentiment, moins impétueux peut-être, mais plus délicieux mille fois, qui quelquefois est joint à l'amour, et qui souvent en est séparé. Ce sentiment n'est pas non plus l'amitié seule; il est plus voluptueux, plus tendre : je n'imagine pas qu'il puisse agir pour quelqu'un du même sexe; du moins je fus ami si jamais homme le fut, et je ne l'éprouvai jamais près d'aucun de mes amis. Ceci n'est pas clair, mais il le deviendra dans la suite; les sentimens ne se décrivent bien que par leurs effets.

Elle habitoit une vieille maison, mais assez grande pour avoir une belle pièce de réserve, dont elle fit sa chambre de parade, et qui fut celle où l'on me logea. Cette chambre étoit sur le passage dont j'ai parlé, où se fit notre première entrevue; et au delà du ruisseau et des jardins on découvroit la campagne. Cet aspect n'étoit pas pour le jeune habitant une chose indifférente. C'étoit depuis Bossey la première fois que j'avois du vert devant mes fenêtres. Toujours masqué par des murs, je n'avois eu sous les yeux que des toits ou le gris des rues. Combien cette nouveauté me fut sensible et douce! elle augmenta beaucoup mes dispositions à l'attendrissement. Je faisois de ce charmant paysage encore un des bienfaits de ma chère patronne : il me sembloit qu'elle l'avoit mis là tout exprès pour moi; je m'y plaçois paisiblement auprès d'elle; je la voyois partout entre les fleurs et la verdure; ces charmes et ceux du printemps se confondoient à mes yeux. Mon cœur, jusqu'alors comprimé, se trouvoit plus au large dans cet espace, et mes soupirs s'exhaloient plus librement parmi ces vergers.

On ne trouvoit pas chez Mme de Warens la magnificence que j'avois vue à Turin; mais on y trouvoit la propreté, la décence et une abondance patriarcale avec laquelle le faste ne s'allie jamais. Elle avoit peu de vaisselle d'argent, point de porcelaine, point de gibier dans sa cuisine, ni dans sa cave de vins étrangers; mais l'une et l'autre étoient bien garnies au service de tout le monde, et dans des tasses de faïence

elle donnoit d'excellent café. Quiconque la venoit voir étoit invité à dîner avec elle ou chez elle ; et jamais ouvrier, messager ou passant, ne sortoit sans manger ou boire. Son domestique étoit composé d'une femme de chambre fribourgeoise assez jolie, appelé Merceret, d'un valet de son pays appelé Claude Anet, dont il sera question dans la suite, d'une cuisinière, et de deux porteurs de louage quand elle alloit en visite, ce qu'elle faisoit rarement. Voilà bien des choses pour deux mille livres de rente ; cependant son petit revenu bien ménagé eût pu suffire à tout cela dans un pays où la terre est très-bonne et l'argent très-rare. Malheureusement l'économie ne fut jamais sa vertu favorité : elle s'endettoit, elle payoit ; l'argent faisoit la navette et tout alloit.

La manière dont son ménage étoit monté étoit précisément celle que j'aurois choisie : on peut croire que j'en profitois avec plaisir. Ce qui m'en plaisoit moins étoit qu'il falloit rester très-longtemps à table. Elle supportoit avec peine la première odeur du potage et des mets ; cette odeur la faisoit presque tomber en défaillance, et ce dégoût duroit longtemps. Elle se remettoit peu à peu, causoit et ne mangeoit point. Ce n'étoit qu'au bout d'une demi-heure qu'elle essayoit le premier morceau. J'aurois dîné trois fois dans cet intervalle ; mon repas étoit fait longtemps avant qu'elle eût commencé le sien. Je recommençois de compagnie ; ainsi je mangeois pour deux, et ne m'en trouvois pas plus mal. Enfin je me livrois d'autant plus au doux sentiment du bien-être que j'éprouvois auprès d'elle, que ce bien-être dont je jouissois n'étoit mêlé d'aucune inquiétude sur les moyens de le soutenir. N'étant point encore dans l'étroite confidence de ses affaires, je les supposois en état d'aller toujours sur le même pied. J'ai retrouvé les mêmes agrémens dans sa maison par la suite ; mais, plus instruit de sa situation réelle, et voyant qu'ils anticipoient sur ses rentes, je ne les ai plus goûtés si tranquillement. La prévoyance a toujours gâté chez moi la jouissance. J'ai vu l'avenir à pure perte ; je n'ai jamais pu l'éviter.

Dès le premier jour, la familiarité la plus douce s'établit entre nous au même degré où elle a continué tout le reste de sa vie. Petit fut mon nom, Maman fut le sien ; et toujours nous demeurâmes Petit et Maman, même quand le nombre des années en eut presque effacé la différence entre nous. Je trouve que ces deux noms rendent à merveille l'idée de notre ton, la simplicité de nos manières, et surtout la relation de nos cœurs. Elle fut pour moi la plus tendre des mères, qui jamais ne chercha son plaisir, mais toujours mon bien ; et si les sens entrèrent dans mon attachement pour elle, ce n'étoit pas pour en changer la nature, mais pour le rendre seulement plus exquis, pour m'enivrer du charme d'avoir une maman jeune et jolie qu'il m'étoit délicieux de caresser : je dis caresser au pied de la lettre, car jamais elle n'imagina de m'épargner les baisers ni les plus tendres caresses maternelles, et jamais il n'entra dans mon cœur d'en abuser. On dira que nous avons pourtant eu à la fin des relations d'une autre espèce ; j'en conviens ; mais il faut attendre, je ne puis tout dire à la fois.

Le coup d'œil de notre première entrevue fut le seul moment vraiment

passionné qu'elle m'ait jamais fait sentir; encore ce moment fut-il l'ouvrage de la surprise. Mes regards indiscrets n'alloient jamais furetant sous son mouchoir, quoiqu'un embonpoint mal caché dans cette place eût bien pu les y attirer. Je n'avois ni transports ni désirs auprès d'elle; j'étois dans un calme ravissant, jouissant sans savoir de quoi. J'aurois ainsi passé ma vie et l'éternité même sans m'ennuyer un instant. Elle est la seule personne avec qui je n'ai jamais senti cette sécheresse de conversation qui me fait un supplice du devoir de la soutenir. Nos tête-à-tête étoient moins des entretiens qu'un babil intarissable, qui pour finir avoit besoin d'être interrompu. Loin de me faire une loi de parler, il falloit plutôt m'en faire une de me taire. A force de méditer ses projets elle tomboit souvent dans la rêverie. Eh bien, je la laissois rêver, je me taisois, je la contemplois, et j'étois le plus heureux des hommes. J'avois encore un tic fort singulier. Sans prétendre aux faveurs du tête-à-tête, je le recherchois sans cesse, et j'en jouissois avec une passion qui dégénéroit en fureur quand des importuns venoient le troubler. Sitôt que quelqu'un arrivoit, homme ou femme, il n'importoit pas, je sortois en murmurant, ne pouvant souffrir de rester en tiers auprès d'elle. J'allois compter les minutes dans son antichambre, maudissant mille fois ces éternels visiteurs, et ne pouvant concevoir ce qu'ils avoient tant à dire, parce que j'avois à dire encore plus.

Je ne sentois toute la force de mon attachement pour elle que quand je ne la voyois pas. Quand je la voyois je n'étois que content; mais mon inquiétude en son absence alloit au point d'être douloureuse. Le besoin de vivre avec elle me donnoit des élans d'attendrissement qui souvent alloient jusqu'aux larmes. Je me souviendrai toujours qu'un jour de grande fête, tandis qu'elle étoit à vêpres, j'allai me promener hors de la ville, le cœur plein de son image et du désir ardent de passer mes jours auprès d'elle. J'avois assez de sens pour voir que quant à présent cela n'étoit pas possible, et qu'un bonheur que je goûtois si bien seroit court. Cela donnoit à ma rêverie une tristesse qui n'avoit pourtant rien de sombre, et qu'un espoir flatteur tempéroit. Le son des cloches, qui m'a toujours singulièrement affecté, le chant des oiseaux, la beauté du jour, la douceur du paysage, les maisons éparses et champêtres dans lesquelles je plaçois en idée notre commune demeure; tout cela me frappoit tellement d'une impression vive, tendre, triste et touchante, que je me vis comme en extase transporté dans cet heureux temps et dans cet heureux séjour où mon cœur, possédant toute la félicité qui pouvoit lui plaire, la goûtoit dans des ravissemens inexprimables, sans songer même à la volupté des sens. Je ne me souviens pas de m'être élancé jamais dans l'avenir avec plus de force et d'illusion que je fis alors; et ce qui m'a frappé le plus dans le souvenir de cette rêverie, quand elle s'est réalisée, c'est d'avoir retrouvé des objets tels exactement que je les avois imaginés. Si jamais rêve d'un homme éveillé eut l'air d'une vision prophétique, ce fut assurément celui-là. Je n'ai été déçu que dans sa durée imaginaire : car les jours, et les ans, et la vie entière, s'y passoient dans une inaltérable tranquillité; au lieu qu'en

effet tout cela n'a duré qu'un moment. Hélas ! mon plus constant bonheur fut en songe : son accomplissement fut presque à l'instant suivi du réveil.

Je ne finirois pas si j'entrois dans le détail de toutes les folies que le souvenir de cette chère maman me faisoit faire quand je n'étois plus sous ses yeux. Combien de fois j'ai baisé mon lit en songeant qu'elle y avoit couché ; mes rideaux, tous les meubles de ma chambre, en songeant qu'ils étoient à elle, que sa belle main les avoit touchés ; le plancher même sur lequel je me prosternois en songeant qu'elle y avoit marché ! Quelquefois même en sa présence il m'échappoit des extravagances que le plus violent amour seul sembloit pouvoir inspirer. Un jour à table, au moment qu'elle avoit mis un morceau dans sa bouche, je m'écrie que j'y vois un cheveu, : elle rejette le morceau sur son assiette ; je m'en saisis avidement et l'avale. En un mot, de moi à l'amant le plus passionné il n'y avoit qu'une différence unique, mais essentielle, et qui rend mon état presque inconcevable à la raison.

J'étois revenu d'Italie, non tout à fait comme j'y étois allé, mais comme peut-être jamais à mon âge on n'en est revenu. J'en avois rapporté non ma virginité, mais mon pucelage. J'avois senti le progrès des ans ; mon tempérament inquiet s'étoit enfin déclaré, et sa première éruption, très-involontaire, m'avoit donné sur ma santé des alarmes qui peignent mieux que toute autre chose l'innocence dans laquelle j'avois vécu jusqu'alors. Bientôt rassuré, j'appris ce dangereux supplément qui trompe la nature, et sauve aux jeunes gens de mon humeur beaucoup de désordres aux dépens de leur santé, de leur vigueur, et quelquefois de leur vie. Ce vice, que la honte et la timidité trouvent si commode, a de plus un grand attrait pour les imaginations vives : c'est de disposer, pour ainsi dire, à leur gré, de tout le sexe, et de faire servir à leurs plaisirs la beauté qui les tente sans avoir besoin d'obtenir son aveu. Séduit par ce funeste avantage, je travaillois à détruire la bonne constitution qu'avoit rétablie en moi la nature, et à qui j'avois donné le temps de se bien former. Qu'on ajoute à cette disposition le local de ma situation présente ; logé chez une jolie femme, caressant son image au fond de mon cœur, la voyant sans cesse dans la journée ; le soir entouré d'objets qui me la rappellent, couché dans un lit où je sais qu'elle a couché. Que de stimulans ! Tel lecteur qui se les représente me regarde déjà comme à demi mort. Tout au contraire, ce qui devoit me perdre fut précisément ce qui me sauva, du moins pour un temps. Enivré du charme de vivre auprès d'elle, du désir ardent d'y passer mes jours, absente ou présente, je voyois toujours en elle une tendre mère, une sœur chérie, une délicieuse amie, et rien de plus. Je la voyois toujours ainsi, toujours la même, et ne voyois jamais qu'elle. Son image, toujours présente à mon cœur, n'y laissoit place à nulle autre ; elle étoit pour moi la seule femme qui fût au monde ; et l'extrême douceur des sentimens qu'elle m'inspiroit, ne laissant pas à mes sens le temps de s'éveiller pour d'autres, me garantissoit d'elle et de tout son sexe. En un mot, j'étois sage parce que je l'aimois. Sur ces effets, que je rends

mal, dise qui pourra de quelle espèce étoit mon attachement pour elle. Pour moi, tout ce que j'en puis dire c'est que, s'il paroît déjà fort extraordinaire, dans la suite il le paroîtra beaucoup plus.

Je passois mon temps le plus agréablement du monde, occupé des choses qui me plaisoient le moins. C'étoient des projets à rédiger, des mémoires à mettre au net, des recettes à transcrire; c'étoient des herbes à trier. des drogues à piler, des alambics à gouverner. Tout à travers tout cela venoient des foules de passans, de mendians, de visites de toute espèce. Il falloit entretenir tout à la fois un soldat, un apothicaire, un chanoine, une belle dame, un frère lai. Je pestois, je grommelois, je jurois, je donnois au diable toute cette maudite cohue. Pour elle, qui prenoit tout en gaieté, mes fureurs la faisoient rire aux larmes; et ce qui la faisoit rire encore plus étoit de me voir d'autant plus furieux que je ne pouvois moi-même m'empêcher de rire. Ces petits intervalles où j'avois le plaisir de grogner étoient charmans; et s'il survenoit un nouvel importun durant la querelle, elle en savoit encore tirer parti pour l'amusement en prolongeant malicieusement la visite, et me jetant des coups d'œil pour lesquels je l'aurois volontiers battue. Elle avoit peine à s'abstenir d'éclater en me voyant, contraint et retenu par la bienséance, lui faire des yeux de possédé, tandis qu'au fond de mon cœur, et même en dépit de moi, je trouvois tout cela très-comique.

Tout cela, sans me plaire en soi, m'amusoit pourtant parce qu'il faisoit partie d'une manière d'être qui m'étoit charmante. Rien de ce qui se faisoit autour de moi, rien de tout ce qu'on me faisoit faire n'étoit selon mon goût; mais tout étoit selon mon cœur. Je crois que je serois parvenu à aimer la médecine, si mon dégoût pour elle n'eût fourni des scènes folâtres qui nous égayoient sans cesse : c'est peut-être la première fois que cet art a produit un pareil effet. Je prétendois connoître à l'odeur un livre de médecine, et ce qu'il y a de plaisant est que je m'y trompois rarement. Elle me faisoit goûter des plus détestables drogues. J'avois beau fuir ou vouloir me défendre; malgré ma résistance et mes horribles grimaces, malgré moi et mes dents, quand je voyois ses jolis doigts barbouillés s'approcher de ma bouche, il falloit finir par l'ouvrir et sucer. Quand tout son petit ménage étoit rassemblé dans la même chambre, à nous entendre courir et crier au milieu des éclats de rire, on eût cru qu'on y jouoit quelque farce, et non pas qu'on y faisoit de l'opiat ou de l'élixir.

Mon temps ne se passoit pourtant pas tout entier à ces polissonneries. J'avois trouvé quelques livres dans la chambre que j'occupois; le *Spectateur*, Puffendorf, Saint-Évremond, la *Henriade*. Quoique je n'eusse plus mon ancienne fureur de lecture, par désœuvrement je lisois un peu de tout cela. Le *Spectateur* surtout me plut beaucoup, et me fit du bien. M. l'abbé de Gouvon m'avoit appris à lire moins avidement et avec plus de réflexion; la lecture me profitoit mieux. Je m'accoutumois à réfléchir sur l'élocution, sur les constructions élégantes; je m'exerçois à discerner le françois pur de mes idiomes provinciaux. Par exem-

ple, je fus corrigé d'une faute d'orthographe, que je faisois avec tous nos Génevois, par ces deux vers de *la Henriade :*

Soit qu'un ancien respect pour le sang de leurs maîtres
Parlât encore pour lui dans le cœur de ces traîtres.

Ce mot *parlât*, qui me frappa, m'apprit qu'il falloit un *t* à la troisième personne du subjonctif, au lieu qu'auparavant je l'écrivois et prononçois *parla*, comme le parfait de l'indicatif.

Quelquefois je causois avec maman de mes lectures; quelquefois je lisois auprès d'elle : j'y prenois grand plaisir; je m'exerçois à bien lire, et cela me fut utile aussi. J'ai dit qu'elle avoit l'esprit orné : il étoit alors dans toute sa fleur. Plusieurs gens de lettres s'étoient empressés à lui plaire, et lui avoient appris à juger des ouvrages d'esprit. Elle avoit, si je puis parler ainsi, le goût un peu protestant; elle ne parloit que de Bayle, et faisoit grand cas de Saint-Évremond, qui depuis longtemps étoit mort en France. Mais cela n'empêchoit pas qu'elle ne connût la bonne littérature et qu'elle n'en parlât fort bien. Elle avoit été élevée dans des sociétés choisies; et, venue en Savoie encore jeune, elle avoit perdu dans le commerce charmant de la noblesse du pays ce ton maniéré du pays de Vaud, où les femmes prennent le bel esprit pour l'esprit du monde, et ne savent parler que par épigrammes.

Quoiqu'elle n'eût vu la cour qu'en passant, elle y avoit jeté un coup d'œil rapide qui lui avoit suffi pour la connoître. Elle s'y conserva toujours des amis, et, malgré de secrètes jalousies, malgré les murmures qu'excitoient sa conduite et ses dettes, elle n'a jamais perdu sa pension. Elle avoit l'expérience du monde, et l'esprit de réflexion qui fait tirer parti de cette expérience. C'étoit le sujet favori de ses conversations, et c'étoit précisément, vu mes idées chimériques, la sorte d'instruction dont j'avois le plus grand besoin. Nous lisions ensemble La Bruyère : il lui plaisoit plus que La Rochefoucauld, livre triste et désolant, principalement dans la jeunesse, où l'on n'aime pas à voir l'homme comme il est. Quand elle moralisoit, elle se perdoit quelquefois un peu dans les espaces; mais, en lui baisant de temps en temps la bouche ou les mains, je prenois patience, et ses longueurs ne m'ennuyoient pas.

Cette vie étoit trop douce pour pouvoir durer. Je le sentois, et l'inquiétude de la voir finir étoit la seule chose qui en troubloit la jouissance. Tout en folâtrant, maman m'étudioit, m'observoit, m'interrogeoit, et bâtissoit pour ma fortune force projets dont je me serois bien passé. Heureusement ce n'étoit pas le tout de connoître mes penchans, mes goûts, mes petits talens: il falloit trouver ou faire naître les occasions d'en tirer parti, et tout cela n'étoit pas l'affaire d'un jour. Les préjugés même qu'avoit conçus la pauvre femme en faveur de mon mérite reculoient les momens de le mettre en œuvre, en la rendant plus difficile sur le choix des moyens. Enfin tout alloit au gré de mes désirs, grâce à la bonne opiuion qu'elle avoit de moi : mais il en fallut rabattre, et dès lors adieu la tranquillité. Un de ses parens, appelé

M. d'Aubonne, la vint voir. C'étoit un homme de beaucoup d'esprit, intrigant, génie à projets comme elle, mais qui ne s'y ruinoit pas, une espèce d'aventurier. Il venoit de proposer au cardinal de Fleury un plan de loterie très-composée, qui n'avoit pas été goûté. Il alloit le proposer à la cour de Turin, où il fut adopté et mis en exécution. Il s'arrêta quelque temps à Annecy, et y devint amoureux de Mme l'intendante, qui étoit une personne fort aimable, fort de mon goût, et la seule que je visse avec plaisir chez maman. M. d'Aubonne me vit; sa parente lui parla de moi : il se chargea de m'examiner, de voir à quoi j'étois propre, et, s'il me trouvoit de l'étoffe, de chercher à me placer.

Mme de Warens m'envoya chez lui deux ou trois matins de suite, sous prétexte de quelque commission, et sans me prévenir de rien. Il s'y prit très-bien pour me faire jaser, se familiarisa avec moi, me mit à mon aise autant qu'il étoit possible, me parla de niaiseries et de toutes sortes de sujets, le tout sans paroître m'observer, sans la moindre affectation, et comme si, se plaisant avec moi, il eût voulu converser sans gêne. J'étois enchanté de lui. Le résultat de ses observations fut que, malgré ce que prome toient mon extérieur et ma physionomie animée, j'étois sinon tout à fait inepte, au moins un garçon de peu d'esprit, sans idées, presque sans acquis, très-borné en un mot à tous égards, et que l'honneur de devenir quelque jour curé de village étoit la plus haute fortune à laquelle je dusse aspirer. Tel fut le compte qu'il rendit de moi à Mme de Warens. Ce fut la seconde ou troisième fois que je fus ainsi jugé : ce ne fut pas la dernière, et l'arrêt de M. Masseron a souvent été confirmé.

La cause de ces jugemens tient trop à mon caractère pour n'avoir pas ici besoin d'explication; car en conscience on sent bien que je ne puis sincèrement y souscrire, et qu'avec toute l'impartialité possible, quoi qu'aient pu dire MM. Masseron, d'Aubonne et beaucoup d'autres, je ne les saurois prendre au mot.

Deux choses presque inalliables s'unissent en moi sans que j'en puisse concevoir la manière : un tempérament très-ardent, des passions vives, impétueuses, et des idées lentes à naître, embarrassées et qui ne se présentent jamais qu'après coup. On diroit que mon cœur et mon esprit n'appartiennent pas au même individu. Le sentiment, plus prompt que l'éclair, vient remplir mon âme; mais au lieu de m'éclairer, il me brûle et m'éblouit. Je sens tout et je ne vois rien. Je suis emporté, mais stupide; il faut que je sois de sang-froid pour penser. Ce qu'il y a d'étonnant est que j'ai cependant le tact assez sûr, de la pénétration, de la finesse même, pourvu qu'on m'attende : je fais d'excellens impromptu à loisir, mais sur le temps je n'ai jamais rien fait ni dit qui vaille. Je ferois une fort jolie conversation par la poste, comme on dit que les Espagnols jouent aux échecs. Quand je lus le trait d'un duc de Savoie qui se retourna, faisant route, pour crier : « A votre gorge, marchand de Paris, » je dis : « Me voilà. »

Cette lenteur de penser jointe à cette vivacité de sentir, je ne l'ai pas seulement dans la conversation, je l'ai même seul et quand je travaille. Mes idées s'arrangent dans ma tête avec la plus incroyable dif-

ficulté; elles y circulent sourdement, elles y fermentent jusqu'à m'émouvoir, m'échauffer, me donner des palpitations; et, au milieu de toute cette émotion, je ne vois rien nettement, je ne saurois écrire un seul mot, il faut que j'attende. Insensiblement ce grand mouvement s'apaise, ce chaos se débrouille, chaque chose vient se mettre à sa place, mais lentement, et après une longue et confuse agitation. N'avez-vous point vu quelquefois l'opéra en Italie? Dans les changemens de scène il règne sur ces grands théâtres un désordre désagréable et qui dure assez longtemps; toutes les décorations sont entremêlées; on voit de toutes parts un tiraillement qui fait peine, on croit que tout va renverser : cependant peu à peu tout s'arrange, rien ne manque, et l'on est tout surpris de voir succéder à ce long tumulte un spectacle ravissant. Cette manœuvre est à peu près celle qui se fait dans mon cerveau quand je veux écrire. Si j'avois su premièrement attendre, et puis rendre dans leur beauté les choses qui s'y sont ainsi peintes, peu d'auteurs m'auroient surpassé.

De là vient l'extrême difficulté que je trouve à écrire. Mes manuscrits, raturés, barbouillés, mêlés, indéchiffrables, attestent la peine qu'ils m'ont coûté. Il n'y en a pas un qu'il ne m'ait fallu transcrire quatre ou cinq fois avant de le donner à la presse. Je n'ai jamais pu rien faire la plume à la main vis-à-vis d'une table et de mon papier; c'est à la promenade, au milieu des rochers et des bois, c'est la nuit dans mon lit et durant mes insomnies que j'écris dans mon cerveau : l'on peut juger avec quelle lenteur, surtout pour un homme absolument dépourvu de mémoire verbale, et qui de la vie n'a pu retenir six vers par cœur. Il y a telle de mes périodes que j'ai tournée et retournée cinq ou six nuits dans ma tête avant qu'elle fût en état d'être mise sur le papier. De là vient encore que je réussis mieux aux ouvrages qui demandent du travail qu'à ceux qui veulent être faits avec une certaine légèreté, comme les lettres, genre dont je n'ai jamais pu prendre le ton, et dont l'occupation me met au supplice. Je n'écris point de lettres sur les moindres sujets qui ne me coûtent des heures de fatigue, ou, si je veux écrire de suite ce qui me vient, je ne sais ni commencer ni finir; ma lettre est un long et confus verbiage; à peine m'entend-on quand on la lit.

Non-seulemeut les idées me coûtent à rendre, elles me coûtent même à recevoir. J'ai étudié les hommes, et je me crois assez bon observateur : cependant je ne sais rien voir de ce que je vois; je ne vois bien que ce que je me rappelle, et je n'ai de l'esprit que dans mes souvenirs. De tout ce qu'on dit, de tout ce qu'on fait, de tout ce qui se passe en ma présence, je ne sens rien, je ne pénètre rien. Le signe extérieur est tout ce qui me frappe. Mais ensuite tout cela me revient : je me rappelle le lieu, le temps, le ton, le regard, le geste, la circonstance; rien ne m'échappe. Alors, sur ce qu'on a fait ou dit, je trouve ce qu'on a pensé; et il est rare que je me trompe.

Si peu maître de mon esprit, seul avec moi-même, qu'on juge de ce que je dois être dans la conversation, où, pour parler à propos, il faut penser à la fois et sur-le-champ à mille choses. La seule idée de

tant de convenances, dont je suis sûr d'oublier au moins quelqu'une, suffit pour m'intimider. Je ne comprends pas même comment on ose parler dans un cercle; car à chaque mot il faudroit passer en revue tous les gens qui sont là; il faudroit connoître tous leurs caractères, savoir leurs histoires, pour être sûr de ne rien dire qui puisse offenser quelqu'un. Là-dessus, ceux qui vivent dans le monde ont un grand avantage : sachant mieux ce qu'il faut taire, ils sont plus sûrs de ce qu'ils disent; encore leur échappe-t-il souvent des balourdises. Qu'on juge de celui qui tombe là des nues : il lui est presque impossible de parler une minute impunément. Dans le tête-à-tête, il y a un autre inconvénient que je trouve pire, la nécessité de parler toujours : quand on vous parle il faut répondre, et si l'on ne dit mot il faut relever la conversation. Cette insupportable contrainte m'eût seule dégoûté de la société. Je ne trouve point de gêne plus terrible que l'obligation de parler sur-le-champ et toujours. Je ne sais si ceci tient à ma mortelle aversion pour tout assujettissement; mais c'est assez qu'il faille absolument que je parle pour que je dise une sottise infailliblement.

Ce qu'il y a de plus fatal est qu'au lieu de savoir me taire quand je n'ai rien à dire, c'est alors que, pour payer plus tôt ma dette, j'ai la fureur de vouloir parler. Je me hâte de balbutier promptement des paroles sans idées, trop heureux quand elles ne signifient rien du tout. En voulant vaincre ou cacher mon ineptie, je manque rarement de la montrer. Entre mille exemples que j'en pourrois citer, j'en prends un qui n'est pas de ma jeunesse, mais d'un temps où, ayant vécu plusieurs années dans le monde, j'en aurois pris l'aisance et le ton, si la chose eût été possible. J'étois un soir entre deux grandes dames et un homme qu'on peut nommer, c'étoit M. le duc de Gontaut. Il n'y avoit personne autre dans la chambre, et je m'efforçois de fournir quelques mots, Dieu sait quels! à une conversation entre quatre personnes, dont trois n'avoient assurément pas besoin de mon supplément. La maîtresse de la maison se fit apporter une opiate dont elle prenoit tous les jours deux fois pour son estomac. L'autre dame, lui voyant faire la grimace, dit en riant : « Est-ce de l'opiate de M. Tronchin? — Je ne crois pas, répondit sur le même ton la première. — Je crois qu'elle ne vaut guère mieux, » ajouta galamment le spirituel Rousseau. Tout le monde resta interdit; il n'échappa ni le moindre mot ni le moindre sourire, et l'instant d'après la conversation prit un autre tour. Vis-à-vis d'une autre, la balourdise eût pu n'être que plaisante; mais adressée à une femme trop aimable pour n'avoir pas un peu fait parler d'elle, et qu'assurément je n'avois pas dessein d'offenser, elle étoit terrible; et je crois que les deux témoins, homme et femme, eurent bien de la peine à s'empêcher d'éclater. Voilà de ces traits d'esprit qui m'échappent pour vouloir parler sans trouver rien à dire. J'oublierai difficilement celui-là; car, outre qu'il est par lui-même très-mémorable, j'ai dans la tête qu'il a eu des suites qui ne me le rappellent que trop souvent.

Je crois que voilà de quoi faire assez comprendre comment, n'étant pas un sot, j'ai cependant souvent passé pour l'être, même chez des

gens en état de bien juger : d'autant plus malheureux que ma physionomie et mes yeux promettent davantage, et que cette attente frustrée rend plus choquante aux autres ma stupidité. Ce détail, qu'une occasion particulière a fait naître, n'est pas inutile à ce qui doit suivre. Il contient la clef de bien des choses extraordinaires qu'on m'a vu faire et qu'on attribue à une humeur sauvage que je n'ai point. J'aimerois la société comme un autre si je n'étois sûr de m'y montrer non-seulement à mon désavantage, mais tout autre que je ne suis. Le parti que j'ai pris d'écrire et de me cacher est précisément celui qui me convenoit. Moi présent, on n'auroit jamais su ce que je valois, on ne l'auroit pas soupçonné même; et c'est ce qui est arrivé à Mme Dupin, quoique femme d'esprit, et quoique j'aie vécu dans sa maison plusieurs années : elle me l'a dit bien des fois elle-même depuis ce temps-là. Au reste tout ceci souffre de certaines exceptions, et j'y reviendrai dans la suite.

La mesure de mes talens ainsi fixée, l'état qui me convenoit ainsi désigné, il ne fut plus question, pour la seconde fois, que de remplir ma vocation. La difficulté fut que je n'avois pas fait mes études, et que je ne savois pas même assez de latin pour être prêtre. Mme de Warens imagina de me faire instruire au séminaire pendant quelque temps. Elle en parla au supérieur. C'étoit un lazariste appelé M. Gros, bon petit homme, à moitié borgne, maigre, grison, le plus spirituel et le moins pédant lazariste que j'aie connu; ce qui n'est pas beaucoup dire à la vérité.

Il venoit quelquefois chez maman, qui l'accueilloit, le caressoit, l'agaçoit même, et se faisoit quelquefois lacer par lui, emploi dont il se chargeoit assez volontiers. Tandis qu'il étoit en fonction, elle couroit par la chambre de côté et d'autre, faisoit tantôt ceci, tantôt cela. Tiré par le lacet, M. le supérieur suivoit en grondant, et disant à tout moment : « Mais, madame, tenez-vous donc. » Cela faisoit un sujet assez pittoresque.

M. Gros se prêta de bon cœur au projet de maman. Il se contenta d'une pension très-modique, et se chargea de l'instruction. Il ne fut question que du consentement de l'évêque, qui non-seulement l'accorda, mais qui voulut payer la pension. Il permit aussi que je restasse en habit laïque jusqu'à ce qu'on pût juger, par un essai, du succès qu'on devoit espérer.

Quel changement! il fallut m'y soumettre. J'allai au séminaire comme j'aurois été au supplice. La triste maison qu'un séminaire, surtout pour qui sort de celle d'une aimable femme! J'y portai un seul livre, que j'avois prié maman de me prêter, et qui me fut d'une grande ressource. On ne devinera pas quelle sorte de livre c'étoit : un livre de musique. Parmi les talens qu'elle avoit cultivés, la musique n'avoit pas été oubliée. Elle avoit de la voix, chantoit passablement, et jouoit un peu du clavecin : elle avoit eu la complaisance de me donner quelques leçons de chant; et il fallut commencer de loin, car à peine savois-je la musique de nos psaumes. Huit ou dix leçons de femme, et fort interrompues, loin de me mettre en état de solfier, ne m'apprirent

pas le quart des signes de la musique. Cependant j'avois une telle passion pour cet art, que je voulus essayer de m'exercer seul. Le livre que j'emportai n'étoit pas même des plus faciles; c'étoient les cantates de Clérambault. On concevra quelle fut mon application et mon obstination, quand je dirai que, sans connoître ni transposition ni quantité, je parvins à déchiffrer et chanter sans faute le premier récitatif et le premier air de la cantate d'*Alphée et Aréthuse;* et il est vrai que cet air est scandé si juste, qu'il ne faut que réciter les vers avec leur mesure pour y mettre celle de l'air.

Il y avoit au séminaire un maudit lazariste qui m'entreprit, et qui me fit prendre en horreur le latin qu'il vouloit m'enseigner. Il avoit des cheveux plats, gras et noirs, un visage de pain d'épice, une voix de buffle, un regard de chat-huant, des crins de sanglier au lieu de barbe; son sourire étoit sardonique; ses membres jouoient comme les poulies d'un mannequin : j'ai oublié son odieux nom, mais sa figure effrayante et doucereuse m'est bien restée! et j'ai peine à me la rappeler sans frémir. Je crois le rencontrer encore dans les corridors, avançant gracieusement son crasseux bonnet carré pour me faire signe d'entrer dans sa chambre, plus affreuse pour moi qu'un cachot. Qu'on juge du contraste d'un pareil maître pour le disciple d'un abbé de cour!

Si j'étois resté deux mois à la merci de ce monstre, je suis persuadé que ma tête n'y auroit pas résisté. Mais le bon M. Gros, qui s'aperçut que j'étois triste, que je ne mangeois pas, que je maigrissois devina le sujet de mon chagrin; cela n'étoit pas difficile. Il m'ôta des griffes de ma bête, et, par un autre contraste encore plus marqué, me remit au plus doux des hommes : c'étoit un jeune abbé faucigneran[1] appelé M. Gâtier, qui faisoit son séminaire, et qui, par complaisance pour M. Gros, et je crois par humanité, vouloit bien prendre sur ses études le temps qu'il donnoit à diriger les miennes. Je n'ai jamais vu de physionomie plus touchante que celle de M. Gâtier. Il étoit blond, et sa barbe tiroit sur le roux : il avoit le maintien ordinaire aux gens de sa province, qui, sous une figure épaisse, cachent tous beaucoup d'esprit; mais ce qui se marquoit vraiment en lui étoit une âme sensible, affectueuse, aimante. Il y avoit dans ses grands yeux bleus un mélange de douceur, de tendresse et de tristesse, qui faisoit qu'on ne pouvoit le voir sans s'intéresser à lui. Aux regards, au ton de ce pauvre jeune homme, on eût dit qu'il prévoyoit sa destinée, et qu'il se sentoit né pour être malheureux.

Son caractère ne démentoit point sa physionomie; plein de patience et de complaisance, il sembloit plutôt étudier avec moi que m'instruire. Il n'en falloit pas tant pour me le faire aimer; son prédécesseur avoit rendu cela très-facile. Cependant, malgré tout le temps qu'il me donnoit, malgré toute la bonne volonté que nous y mettions l'un et l'autre, et quoiqu'il s'y prît très-bien, j'avançai peu en travaillant beaucoup. Il est singulier qu'avec assez de conception je n'ai jamais

1. Né dans le Faucigny, en Savoie. (Éd.)

pu rien apprendre avec des maîtres, excepté mon père et M. Lambercier. Le peu que je sais de plus je l'ai appris seul, comme on verra ci-après. Mon esprit impatient de toute espèce de joug ne peut s'asservir à la loi du moment; la crainte même de ne pas apprendre m'empêche d'être attentif : de peur d'impatienter celui qui me parle, je feins d'entendre, il va en avant, et je n'entends rien. Mon esprit veut marcher à son heure, il ne peut se soumettre à celle d'autrui.

Le temps des ordinations étant venu, M. Gâtier s'en retourna diacre dans sa province. Il emporta mes regrets, mon attachement, ma reconnoissance. Je fis pour lui des vœux qui n'ont pas été plus exaucés que ceux que j'ai faits pour moi-même. Quelques années après j'appris qu'étant vicaire dans une paroisse, il avoit fait un enfant à une fille, la seule dont avec un cœur très-tendre il eût jamais été amoureux. Ce fut un scandale effroyable dans un diocèse administré très-sévèrement. Les prêtres, en bonne règle, ne doivent faire des enfans qu'à des femmes mariées. Pour avoir manqué à cette loi de convenance, il fut mis en prison, diffamé, chassé. Je ne sais s'il aura pu dans la suite rétablir ses affaires : mais le sentiment de son infortune, profondément gravé dans mon cœur, me revint quand j'écrivis l'*Émile;* et, réunissant M. Gâtier avec M. Gaime, je fis de ces deux dignes prêtres l'original du vicaire savoyard. Je me flatte que l'imitation n'a pas déshonoré ses modèles.

Pendant que j'étois au séminaire, M. d'Aubonne fut obligé de quitter Annecy. M. l'intendant s'avisa de trouver mauvais qu'il fît l'amour à sa femme. C'étoit faire comme le chien du jardinier : car, quoique Mme Corvezi fût aimable, il vivoit fort mal avec elle; des goûts ultramontains la lui rendoient inutile, et il la traitoit si brutalement qu'il fut question de séparation. M. Corvezi étoit un vilain homme, noir comme une taupe, fripon comme une chouette, et qui à force de vexations finit par se faire chasser lui-même. On dit que les Provençaux se vengent de leurs ennemis par des chansons : M. d'Aubonne se vengea du sien par une comédie; il envoya cette pièce à Mme de Warens, qui me la fit voir. Elle me plut, et me fit naître la fantaisie d'en faire une pour essayer si j'étois en effet aussi bête que l'auteur l'avoit prononcé : mais ce ne fut qu'à Chambéry que j'exécutai ce projet en écrivant *l'Amant de lui-même*. Ainsi quand j'ai dit dans la préface de cette pièce que je l'avois écrite à dix-huit ans, j'ai menti de quelques années.

C'est à peu près à ce temps-ci que se rapporte un événement peu important en lui-même, mais qui a eu pour moi des suites, et qui a fait du bruit dans le monde quand je l'avois oublié. Toutes les semaines j'avois une fois la permission de sortir; je n'ai pas besoin de dire quel usage j'en faisois. Un dimanche que j'étois chez maman, le feu prit à un bâtiment des cordeliers attenant à la maison qu'elle occupoit. Ce bâtiment, où étoit leur four, étoit plein jusqu'au comble de fascines sèches. Tout fut embrasé en très-peu de temps : la maison étoit en grand péril et couverte par les flammes que le vent y portoit. On se mit en devoir de déménager en hâte et de porter les meubles

dans le jardin, qui étoit vis-à-vis mes anciennes fenêtres et au delà du ruisseau dont j'ai parlé. J'étois si troublé, que je jetois indifféremment par la fenêtre tout ce qui me tomboit sous la main, jusqu'à un gros mortier de pierre qu'en tout autre temps j'aurois eu peine à soulever. J'étois prêt à y jeter de même une grande glace si quelqu'un ne m'eût retenu. Le bon évêque, qui étoit venu voir maman ce jour-là, ne resta pas non plus oisif : il l'emmena dans le jardin, où il se mit en prière avec elle et tous ceux qui étoient là; en sorte qu'arrivant quelque temps après, je vis tout le monde à genoux, et m'y mis comme les autres. Durant la prière du saint homme le vent changea, mais si brusquement et si à propos, que les flammes qui couvroient la maison et entroient déjà par les fenêtres furent portées de l'autre côté de la cour, et la maison n'eut aucun mal. Deux ans après, M. de Bernex étant mort, les antonins, ses anciens confrères, commencèrent à recueillir les pièces qui pouvoient servir à sa béatification. A la prière du P. Boudet, je joignis à ces pièces une attestation du fait que je viens de rapporter, en quoi je fis bien : mais en quoi je fis mal, ce fut de donner ce fait pour un miracle. J'avois vu l'évêque en prière, et durant sa prière j'avois vu le vent changer et même très à propos; voilà ce que je pouvois dire et certifier : mais qu'une de ces deux choses fût la cause de l'autre, voilà ce que je ne devois pas attester, parce que je ne pouvois le savoir. Cependant, autant que je puis me rappeler mes idées, alors sincèrement catholique, j'étois de bonne foi. L'amour du merveilleux, si naturel au cœur humain, ma vénération pour ce vertueux prélat, l'orgueil secret d'avoir peut-être contribué moi-même au miracle, aidèrent à me séduire; et ce qu'il y a de sûr est que, si ce miracle eût été l'effet des plus ardentes prières, j'aurois bien pu m'en attribuer ma part.

Plus de trente ans après, lorsque j'eus publié les *Lettres de la Montagne*, M. Fréron déterra ce certificat, je ne sais comment, et en fit usage dans ses feuilles. Il faut avouer que la découverte étoit heureuse, et l'à-propos me parut à moi-même très-plaisant.

J'étois destiné à être le rebut de tous les états. Quoique M. Gâtier eût rendu de mes progrès le compte le moins défavorable qu'il lui fût possible, on voyoit qu'ils n'étoient pas proportionnés à mon travail, et cela n'étoit pas encourageant pour me faire pousser mes études. Aussi l'évêque et le supérieur se rebutèrent-ils, et on me rendit à Mme de Warens comme un sujet qui n'étoit pas même bon pour être prêtre, au reste assez bon garçon, disoit-on, et point vicieux : ce qui fit que, malgré tant de préjugés rebutans sur mon compte, elle ne m'abandonna pas.

Je rapportai chez elle en triomphe son livre de musique, dont j'avois tiré si bon parti. Mon air d'*Alphée et Aréthuse* étoit à peu près tout ce que j'avois appris au séminaire. Mon goût marqué pour cet art lui fit naître la pensée de me faire musicien : l'occasion étoit commode; on faisoit chez elle, au moins une fois la semaine, de la musique, et le maître de musique de la catédrale, qui dirigeoit ce petit concert, venoit la voir très-souvent. C'étoit un Parisien nommé M. Le Maître,

bon compositeur, fort vif, fort gai, jeune encore, assez bien fait, peu d'esprit, mais au demeurant très-bon homme. Maman me fit faire sa connoissance; je m'attachois à lui, je ne lui déplaisois pas : on parla de pension, l'on en convint. Bref, j'entrai chez lui, et j'y passai l'hiver d'autant plus agréablement que, la maîtrise n'étant qu'à vingt pas de la maison de maman, nous étions chez elle en un moment, et nous y soupions très-souvent ensemble.

On jugera bien que la vie de la maîtrise, toujours chantante et gaie, avec les musiciens et les enfans de chœur, me plaisoit plus que celle du séminaire avec les pères de Saint-Lazare. Cependant cette vie, pour être plus libre, n'en étoit pas moins égale et réglée. J'étois fait pour aimer l'indépendance et pour n'en abuser jamais. Durant six mois entiers je ne sortis pas une seule fois que pour aller chez maman ou à l'église, et je n'en fus pas même tenté. Cet intervalle est un de ceux où j'ai vécu dans le plus grand calme, et que je me suis rappelés avec le plus de plaisir. Dans les situations diverses où je me suis trouvé, quelques-uns ont été marqués par un tel sentiment de bien-être, qu'en les remémorant j'en suis affecté comme si j'y étois encore. Non-seulement je me rappelle les temps, les lieux, les personnes, mais tous les objets environnans, la température de l'air, son odeur, sa couleur, une certaine impression locale qui ne s'est fait sentir que là, et dont le souvenir vif m'y transporte de nouveau. Par exemple, tout ce qu'on répétoit à la maîtrise, tout ce qu'on chantoit au chœur, tout ce qu'on y faisoit, le bel et noble habit des chanoines, les chasubles des prêtres, les mitres des chantres, la figure des musiciens, un vieux charpentier boiteux qui jouoit de la contre-basse, un petit abbé blondin qui jouoit du violon, le lambeau de soutane qu'après avoir posé son épée M. Le Maître endossoit par-dessus son habit laïque, et le beau surplis fin dont il en couvroit les loques pour aller au chœur; l'orgueil avec lequel j'allois, tenant ma petite flûte à bec, m'établir dans l'orchestre à la tribune pour un petit bout de récit que M. le Maître avoit fait exprès pour moi: le bon dîner qui nous attendoit ensuite, le bon appétit qu'on y portoit; ce concours d'objets vivement retracé m'a cent fois charmé dans ma mémoire, autant et plus que dans la réalité. J'ai gardé toujours une affection tendre pour un certain air du *Conditor alme siderum* qui marche par ïambes, parce qu'un dimanche de l'avent j'entendis de mon lit chanter cette hymne avant le jour sur le perron de la cathédrale, selon un rite de cette église-là. Mlle Merceret, femme de chambre de maman, savoit un peu de musique : je n'oublierai jamais un petit motet *Afferte* que M. Le Maître me fit chanter avec elle, et que sa maîtresse écoutoit avec tant de plaisir. Enfin tout, jusqu'à la bonne servante Perrine, qui étoit si bonne fille et que les enfans de chœur faisoient tant endèver, tout, dans les souvenirs de ces temps de bonheur et d'innocence, revient souvent me ravir et m'attrister.

Je vivois à Annecy depuis près d'un an sans le moindre reproche : tout le monde étoit content de moi. Depuis mon départ de Turin je n'avois point fait de sottises, et je n'en fis point tant que je fus sous

les yeux de maman. Elle me conduisoit, et me conduisoit toujours bien : mon attachement pour elle étoit devenu ma seule passion ; et ce qui prouve que ce n'étoit pas une passion folle, c'est que mon cœur formoit ma raison. Il est vrai qu'un seul sentiment, absorbant pour ainsi dire toutes mes facultés, me mettoit hors d'état de rien apprendre, pas même la musique, bien que j'y fisse tous mes efforts. Mais il n'y avoit point de ma faute ; la bonne volonté y étoit tout entière, l'assiduité y étoit. J'étois distrait, rêveur, je soupirois : qu'y pouvois-je faire ? Il ne manquoit à mes progrès rien qui dépendît de moi ; mais pour que je fisse de nouvelles folies il ne falloit qu'un sujet qui vînt me les inspirer. Ce sujet se présenta ; le hasard arrangea les choses, et, comme on verra dans la suite, ma mauvaise tête en tira parti.

Un soir du mois de février qu'il faisoit bien froid, comme nous étions tous autour du feu, nous entendîmes frapper à la porte de la rue. Perrine prend sa lanterne, descend, ouvre : un jeune homme entre avec elle, monte, se présente d'un air aisé, et fait à M. Le Maître un compliment court et bien tourné, se donnant pour un musicien françois que le mauvais état de ses finances forçoit de vicarier pour passer son chemin. A ce mot de musicien françois le cœur tressaillit au bon Le Maître : il aimoit passionnément son pays et son art. Il accueillit le jeune passager, lui offrit le gîte, dont il paroissoit avoir grand besoin, et qu'il accepta sans beaucoup de façons. Je l'examinai tandis qu'il se chauffoit et qu'il jasoit en attendant le souper. Il étoit court de stature, mais large de carrure ; il avoit je ne sais quoi de contrefait dans sa taille sans aucune difformité particulière ; c'étoit pour ainsi dire un bossu à épaules plates, mais je crois qu'il boitoit un peu. Il avoit un habit noir plutôt usé que vieux et qui tomboit par pièces, une chemise très-fine et très-sale, de belles manchettes d'effilé, des guêtres dans chacune desquelles il auroit mis ses deux jambes, et pour se garantir de la neige un petit chapeau à porter sous le bras. Dans ce comique équipage il y avoit pourtant quelque chose de noble que son maintien ne démentoit pas ; sa physionomie avoit de la finesse et de l'agrément ; il parloit facilement et bien, mais très-peu modestement. Tout marquoit en lui un jeune débauché qui avoit eu de l'éducation, et qui n'alloit pas gueusant comme un gueux, mais comme un fou. Il nous dit qu'il s'appeloit Venture de Villeneuve, qu'il venoit de Paris, qu'il s'étoit égaré dans sa route ; et oubliant un peu son rôle de musicien, il ajouta qu'il alloit à Grenoble voir un parent qu'il avoit dans le parlement.

Pendant le souper on parla de musique, et il en parla bien. Il connoissoit tous les grands virtuoses, tous les ouvrages célèbres, tous les acteurs, toutes les actrices, toutes les jolies femmes, tous les grands seigneurs. Sur tout ce qu'on disoit il paroissoit au fait ; mais à peine un sujet étoit-il entamé qu'il brouilloit l'entretien par quelque polissonnerie qui faisoit rire et oublier ce que l'on avoit dit. C'étoit un samedi ; il y avoit le lendemain musique à la cathédrale : M. Le Maître lui propose d'y chanter ; *très-volontiers ;* lui demande quelle est sa

partie, *la haute-contre*. et il parle d'autre chose. Avant d'aller à l'église on lui offrit sa partie à prévoir; il n'y jeta pas les yeux. Cette gasconnade surprit Le Maître. « Vous verrez, me dit-il à l'oreille, qu'il ne sait pas une note de musique. — J'en ai grand'peur, » lui répondis-je. Je les suivis très-inquiet. Quand on commença, le cœur me battit d'une terrible force, car je m'intéressois beaucoup à lui.

J'eus bientôt de quoi me rassurer. Il chanta ses deux récits avec toute la justesse et tout le goût imaginables, et, qui plus est, avec une très-jolie voix. Je n'ai guère eu de plus agréable surprise. Après la messe M. Venture reçut des complimens à perte de vue des chanoines et des musiciens, auxquels il répondoit en polissonnant, mais toujours avec beaucoup de grâce. M. Le Maître l'embrassa de bon cœur; j'en fis autant : il vit que j'étois bien aise, et cela parut lui faire plaisir.

On conviendra, je m'assure, qu'après m'être engoué de M. Bâcle, qui tout compté n'étoit qu'un manant, je pouvois m'engouer de M. Venture, qui avoit de l'éducation, des talens, de l'esprit, de l'usage du monde, et qui pouvoit passer pour un aimable débauché. C'est aussi ce qui m'arriva, et ce qui seroit arrivé, je pense, à tout autre jeune homme à ma place, d'autant plus facilement encore qu'il auroit eu un meilleur tact pour sentir le mérite, et un meilleur goût pour s'y attacher; car Venture en avoit, sans contredit, et il en avoit surtout un bien rare à son âge, celui de n'être point pressé de montrer son acquis. Il est vrai qu'il se vantoit de beaucoup de choses qu'il ne savoit point; mais pour celles qu'il savoit et qui étoient en assez grand nombre, il n'en disoit rien : il attendoit l'occasion de les montrer; il s'en prévaloit alors sans empressement, et cela faisoit le plus grand effet. Comme il s'arrêtoit après chaque chose sans parler du reste, on ne savoit plus quand il auroit tout montré. Badin, folâtre, inépuisable, séduisant dans la conversation, souriant toujours et ne riant jamais, il disoit du ton le plus élégant les choses les plus grossières, et les faisoit passer. Les femmes même les plus modestes s'étonnoient de ce qu'elles enduroient de lui. Elles avoient beau sentir qu'il falloit se fâcher, elles n'en avoient pas la force. Il ne lui falloit que des filles perdues, et je ne crois pas qu'il fût fait pour avoir de bonnes fortunes; mais il étoit fait pour mettre un agrément infini dans la société des gens qui en avoient. Il étoit difficile qu'avec tant de talens agréables, dans un pays où l'on s'y connoît et où on les aime, il restât borné longtemps à la sphère des musiciens.

Mon goût pour M. Venture, plus raisonnable dans sa cause, fut aussi moins extravagant dans ses effets, quoique plus vif et plus durable que celui que j'avois pris pour M. Bâcle. J'aimois à le voir, à l'entendre; tout ce qu'il faisoit me paroissoit charmant; tout ce qu'il disoit me sembloit des oracles : mais mon engouement n'alloit point jusqu'à ne pouvoir me séparer de lui. J'avois à mon voisinage un bon préservatif contre cet excès. D'ailleurs, trouvant ses maximes très-bonnes pour lui, je sentois qu'elles n'étoient pas à mon usage; il me falloit une autre sorte de volupté, dont il n'avoit pas l'idée, et dont je

n'osois même lui parler, bien sûr qu'il se seroit moqué de moi. Cependant j'aurois voulu allier cet attachement avec celui qui me dominoit J'en parlois à maman avec transport; Le Maître lui en parloit avec éloges. Elle consentit qu'on le lui amenât. Mais cette entrevue ne réussit point du tout : il la trouva précieuse; elle le trouva libertin; et, s'alarmant pour moi d'une aussi mauvaise connoissance, non-seulement elle me défendit de le lui ramener, mais elle me peignit si fortement les dangers que je courois avec ce jeune homme, que je devins un peu plus circonspect à m'y livrer; et, très-heureusement pour mes mœurs et pour ma tête, nous fûmes bientôt séparés.

M. Le Maître avoit les goûts de son art; il aimoit le vin. A table cependant il étoit sobre, mais en travaillant dans son cabinet il falloit qu'il bût. Sa servante le savoit si bien, que, sitôt qu'il préparoit son papier pour composer et qu'il prenoit son violoncelle, son pot et son verre arrivoient l'instant d'après, et le pot se renouveloit de temps à autre. Sans jamais être absolument ivre, il étoit presque toujours pris de vin; et en vérité c'étoit dommage, car c'étoit un garçon essentiellement bon, et si gai que maman ne l'appeloit que *petit chat*. Malheureusement il aimoit son talent, travailloit beaucoup et buvoit de même. Cela prit sur sa santé et enfin sur son humeur : il étoit quelquefois ombrageux et facile à offenser. Incapable de grossièreté, incapable de manquer à qui que ce fût, il n'a jamais dit une mauvaise parole, même à un de ses enfans de chœur; mais il ne falloit pas non plus lui manquer, et cela étoit juste. Le mal étoit qu'ayant peu d'esprit, il ne discernoit pas les tons et les caractères, et prenoit souvent la mouche sur rien.

L'ancien chapitre de Genève, où jadis tant de princes et d'évêques se faisoient honneur d'entrer, a perdu dans son exil son ancienne splendeur; mais il a conservé sa fierté. Pour pouvoir y être admis, il faut toujours être gentilhomme ou docteur de Sorbonne; et s'il est un orgueil pardonnable après celui qui se tire du mérite personnel, c'est celui qui se tire de la naissance. D'ailleurs tous les prêtres qui ont des laïques à leurs gages les traitent d'ordinaire avec assez de hauteur. C'est ainsi que les chanoines traitoient souvent le pauvre Le Maître. Le chantre surtout, appelé M. l'abbé de Vidonne, qui du reste étoit un très-galant homme, mais trop plein de sa noblesse, n'avoit pas toujours pour lui les égards que méritoient ses talens; et l'autre n'enduroit pas volontiers ces dédains. Cette année ils eurent durant la semaine sainte un démêlé plus vif qu'à l'ordinaire dans un dîner de règle que l'évêque donnoit aux chanoines, et où Le Maître étoit toujours invité. Le chantre lui fit quelque passe-droit, et lui dit quelque parole dure que celui-ci ne put digérer. Il prit sur-le-champ la résolution de s'enfuir la nuit suivante; et rien ne put l'en faire démordre, quoique Mme de Warens, à qui il alla faire ses adieux, n'épargnât rien pour l'apaiser. Il ne put renoncer au plaisir de se venger de ses tyrans en les laissant dans l'embarras aux fêtes de Pâques, temps où l'on avoit le plus grand besoin de lui. Mais ce qui l'embarrassoit lui-même étoit sa musique qu'il vouloit emporter, ce qui n'étoit pas fa-

cile : elle formoit une caisse assez grosse et fort lourde, qui ne s'emportoit pas sous le bras.

Maman fit ce que j'aurois fait et ce que je ferois encore à sa place. Après bien des efforts inutiles pour le retenir, le voyant résolu de partir comme que ce fût, elle prit le parti de l'aider en tout ce qui dépendoit d'elle. J'ose dire qu'elle le devoit. Le Maître s'étoit consacré, pour ainsi dire, à son service. Soit en ce qui tenoit à son art, soit en ce qui tenoit à ses soins, il étoit entièrement à ses ordres, et le cœur avec lequel il les suivoit donnoit à sa complaisance un nouveau prix. Elle ne faisoit donc que rendre à un ami, dans une occasion essentielle, ce qu'il faisoit pour elle en détail depuis trois ou quatre ans : mais elle avoit une âme qui, pour remplir de pareils devoirs, n'avoit pas besoin de songer que c'en étoient pour elle. Elle me fit venir, m'ordonna de suivre M. Le Maître au moins jusqu'à Lyon, et de m'attacher à lui aussi longtemps qu'il auroit besoin de moi. Elle m'a depuis avoué que le désir de m'éloigner de Venture étoit entré pour beaucoup dans cet arrangement. Elle consulta Claude Anet, son fidèle domestique, pour le transport de la caisse. Il fut d'avis qu'au lieu de prendre à Annecy une bête de somme, qui nous feroit infailliblement découvrir, il falloit, quand il seroit nuit, porter la caisse à bras jusqu'à une certaine distance, et louer ensuite un âne dans un village pour la transporter jusqu'à Seyssel, où, étant sur terres de France, nous n'aurions plus rien à risquer. Cet avis fut suivi : nous partîmes le même soir à sept heures; et maman, sous prétexte de payer ma dépense, grossit la petite bourse du pauvre *petit chat* d'un surcroît qui ne lui fut pas inutile. Claude Anet, le jardinier et moi, portâmes la caisse comme nous pûmes jusqu'au premier village, où un âne nous relaya, et la même nuit nous nous rendîmes à Seyssel.

Je crois avoir déjà remarqué qu'il y a des temps où je suis si peu semblable à moi-même qu'on me prendroit pour un autre homme, de caractère tout opposé. On en va voir un exemple. M. Reydelet, curé de Seyssel, étoit chanoine de Saint-Pierre, par conséquent de la connoissance de M. Le Maître, et l'un des hommes dont il devoit le plus se cacher. Mon avis fut au contraire d'aller nous présenter à lui, et lui demander gîte sous quelque prétexte, comme si nous étions là du consentement du chapitre. Le Maître goûta cette idée, qui rendoit sa vengeance moqueuse et plaisante. Nous allâmes donc effrontément chez M. Reydelet, qui nous reçut très-bien. Le Maître lui dit qu'il alloit à Bellay, à la prière de l'évêque, diriger sa musique aux fêtes de Pâques; qu'il comptoit repasser dans peu de jours; et moi, à l'appui de ce mensonge, j'en enfilai cent autres si naturels, que M. Reydelet, me trouvant joli garçon, me prit en amitié et me fit mille caresses. Nous fûmes bien régalés, bien couchés. M. Reydelet ne savoit quelle chère nous faire; et nous nous séparâmes les meilleurs amis du monde, avec promesse de nous arrêter plus longtemps au retour. A peine pûmes-nous attendre que nous fussions seuls pour commencer nos éclats de rire; et j'avoue qu'ils me reprennent encore en y pensant; car on ne sauroit imaginer une espièglerie mieux soutenue ni plus

heureuse. Elle nous eût égayés durant toute la route, si M. Le Maître, qui ne cessoit de boire et de battre la campagne, n'eût été attaqué deux ou trois fois d'une atteinte à laquelle il devenoit très-sujet et qui ressembloit fort à l'épilepsie. Cela me jeta dans des embarras qui m'effrayèrent, et dont je pensai bientôt à me tirer comme je pourrois.

Nous allâmes à Bellay passer la fête de Pâques comme nous l'avions dit à M. Reydelet; et, quoique nous n'y fussions point attendus, nous fûmes reçus du maître de musique et accueillis de tout le monde avec grand plaisir. M. Le Maître avoit de la considération dans son art, et la méritoit. Le maître de musique de Bellay se fit honneur de ses meilleurs ouvrages et tâcha d'obtenir l'approbation d'un si bon juge : car outre que Le Maître étoit connoisseur, il étoit équitable, point jaloux et point flagorneur. Il étoit si supérieur à tous ces maîtres de musique de province, et ils le sentoient si bien eux-mêmes, qu'ils le regardoient moins comme leur confrère que comme leur chef.

Après avoir passé très-agréablement quatre ou cinq jours à Bellay, nous en repartîmes et continuâmes notre route sans aucun accident que ceux dont je viens de parler. Arrivés à Lyon, nous fûmes loger à Notre-Dame de Pitié; et, en attendant la caisse, qu'à la faveur d'un autre mensonge nous avions embarquée sur le Rhône, par les soins de notre bon patron M. Reydelet, M. Le Maître alla voir ses connoissances, entre autres le P. Caton, cordelier, dont il sera parlé dans la suite, et l'abbé Dortan, comte de Lyon. L'un et l'autre le reçurent bien; mais ils le trahirent, comme on verra tout à l'heure : son bonheur s'étoit épuisé chez M. Reydelet.

Deux jours après notre arrivée à Lyon, comme nous passions dans une petite rue non loin de notre auberge, Le Maître fut surpris d'une de ses atteintes; et celle-là fut si violente que j'en fus saisi d'effroi. Je fis des cris, appelai du secours, nommai son auberge, et suppliai qu'on l'y fît porter; puis, tandis qu'on s'assembloit et s'empressoit autour d'un homme tombé sans sentiment et écumant au milieu de la rue, il fut délaissé du seul ami sur lequel il eût dû compter. Je pris l'instant où personne ne songeoit à moi; je tournai le coin de la rue, et je disparus. Grâce au ciel j'ai fini ce troisième aveu pénible. S'il m'en restoit beaucoup de pareils à faire, j'abandonnerois le travail que j'ai commencé.

De tout ce que j'ai dit jusqu'à présent il en est resté quelques traces dans les lieux où j'ai vécu; mais ce que j'ai à dire dans le livre suivant est presque entièrement ignoré. Ce sont les plus grandes extravagances de ma vie, et il est heureux qu'elles n'aient pas plus mal fini. Mais ma tête, montée au ton d'un instrument étranger, étoit hors de son diapason : elle y revint d'elle-même; et alors je cessai mes folies, ou du moins j'en fis de plus accordantes à mon naturel. Cette époque de ma jeunesse est celle dont j'ai l'idée la plus confuse. Rien presque ne s'y est passé d'assez intéressant à mon cœur pour m'en retracer vivement le souvenir, et il est difficile que dans tant d'allées et venues, dans tant de déplacemens successifs, je ne fasse pas quelques transpositions de temps ou de lieu. J'écris absolument de mémoire, sans monumens,

sans matériaux qui puissent me la rappeler. Il y a des événemens de ma vie qui me sont aussi présens que s'ils venoient d'arriver; mais il y a des lacunes et des vides que je ne peux remplir qu'à l'aide de récits aussi confus que le souvenir qui m'en est resté. J'ai donc pu faire des erreurs quelquefois, et j'en pourrai faire encore sur des bagatelles, jusqu'au temps où j'ai de moi des renseignemens plus sûrs; mais en ce qui importe vraiment au sujet, je suis assuré d'être exact et fidèle, comme je tâcherai toujours de l'être en tout: voilà sur quoi l'on peut compter.

Sitôt que j'eus quitté M. Le Maître, ma résolution fut prise et je repartis pour Annecy. La cause et le mystère de notre départ m'avoient donné un grand intérêt pour la sûreté de notre retraite; et cet intérêt, m'occupant tout entier, avoit fait diversion durant quelques jours à celui qui me rappeloit en arrière; mais dès que la sécurité me laissa plus tranquille, le sentiment dominant reprit sa place. Rien ne me flattoit, rien ne me tentoit; je n'avois de désir pour rien que pour retourner auprès de maman. La tendresse et la vérité de mon attachement pour elle avoient déraciné de mon cœur tous les projets imaginaires, toutes les folies de l'ambition. Je ne voyois plus d'autre bonheur que celui de vivre auprès d'elle, et je ne faisois pas un pas sans sentir que je m'éloignois de ce bonheur. J'y revins donc aussitôt que cela me fut possible. Mon retour fut si prompt et mon esprit si distrait, que, quoique je me rappelle avec tant de plaisir tous mes autres voyages, je n'ai pas le moindre souvenir de celui-là; je ne m'en rappelle rien du tout, sinon mon départ de Lyon et mon arrivée à Annecy. Qu'on juge surtout si cette dernière époque a dû sortir de ma mémoire! En arrivant je ne trouvai plus Mme de Warens; elle étoit partie pour Paris.

Je n'ai jamais bien su le secret de ce voyage. Elle me l'auroit dit, j'en suis très-sûr, si je l'en avois pressée; mais jamais homme ne fut moins curieux que moi du secret de ses amis : mon cœur, uniquement occupé du présent, en remplit toute sa capacité, tout son espace, et, hors les plaisirs passés qui font désormais mes uniques jouissances, il n'y reste pas un coin de vide pour ce qui n'est plus. Tout ce que j'ai cru entrevoir dans le peu qu'elle m'en a dit est que, dans la révolution causée à Turin par l'abdication du roi de Sardaigne, elle craignit d'être oubliée, et voulut, à la faveur des intrigues de M. d'Aubonne, chercher le même avantage à la cour de France, où elle m'a souvent dit qu'elle l'eût préféré, parce que la multitude des grandes affaires fait qu'on n'y est pas si désagréablement surveillé. Si cela est, il est bien étonnant qu'à son retour on ne lui ait pas fait plus mauvais visage, et qu'elle ait toujours joui de sa pension sans aucune interruption. Bien des gens ont cru qu'elle avoit été chargée de quelque commission secrète, soit de la part de l'évêque, qui avoit alors des affaires à la cour de France, où il fut lui-même obligé d'aller, soit de la part de quelqu'un plus puissant encore, qui sut lui ménager un heureux retour. Ce qu'il y a de sûr, si cela est, est que l'ambassadrice n'étoit pas mal choisie, et que, jeune et belle encore, elle avoit tous les talens nécessaires pour se bien tirer d'une négociation.

# LIVRE QUATRIÈME.

(1731-1732.) J'arrive, et je ne la trouve plus. Qu'on juge de ma surprise et de ma douleur! C'est alors que le regret d'avoir lâchement abandonné M. Le Maître commença de se faire sentir. Il fut plus vif encore quand j'appris le malheur qui lui étoit arrivé. Sa caisse de musique, qui contenoit toute sa fortune, cette précieuse caisse, sauvée avec tant de fatigue, avoit été saisie en arrivant à Lyon par les soins du comte Dortan, à qui le chapitre avoit fait écrire pour le prévenir de cet enlèvement furtif. Le Maître avoit en vain réclamé son bien, son gagne-pain, le travail de toute sa vie. La propriété de cette caisse étoit tout au moins sujette à litige: il n'y en eut point. L'affaire fut décidée à l'instant même par la loi du plus fort, et le pauvre Le Maître perdit ainsi tout le fruit de ses talens, l'ouvrage de sa jeunesse, et la ressource de ses vieux jours.

Il ne manqua rien au coup que je reçus pour le rendre accablant. Mais j'étois dans un âge où les grands chagrins ont peu de prise, et je me forgeai bientôt des consolations. Je comptois avoir dans peu des nouvelles de Mme de Warens, quoique je ne susse pas son adresse et qu'elle ignorât que j'étois de retour: et quant à ma désertion, tout bien compté je ne la trouvois pas si coupable. J'avois été utile à M. Le Maître dans sa retraite; c'étoit le seul service qui dépendît de moi. Si j'avois resté avec lui en France, je ne l'aurois pas guéri de son mal, je n'aurois pas sauvé sa caisse, je n'aurois fait que doubler sa dépense sans lui pouvoir être bon à rien. Voilà comment alors je voyois la chose: je la vois autrement aujourd'hui. Ce n'est pas quand une vilaine action vient d'être faite qu'elle nous tourmente, c'est quand longtemps après on se la rappelle; car le souvenir ne s'en éteint point.

Le seul parti que j'avois à prendre pour avoir des nouvelles de maman étoit d'en attendre; car où l'aller chercher à Paris, et avec quoi faire le voyage? Il n'y avoit point de lieu plus sûr qu'Annecy pour savoir tôt ou tard où elle étoit. J'y restai donc: mais je me conduisis assez mal. Je n'allai point voir l'évêque, qui m'avoit protégé et qui me pouvoit protéger encore: je n'avois plus ma patronne auprès de lui, et je craignois les réprimandes sur notre évasion. J'allai moins encore au séminaire: M. Gros n'y étoit plus. Je ne vis personne de ma connoissance: j'aurois pourtant bien voulu aller voir Mme l'intendante, mais je n'osai jamais. Je fis plus mal que tout cela: je retrouvai M. Venture, auquel, malgré mon enthousiasme, je n'avois pas même pensé depuis mon départ. Je le retrouvai brillant et fêté dans tout Annecy; les dames se l'arrachoient. Ce succès acheva de me tourner la tête; je ne vis plus rien que M. Venture, et il me fit presque oublier Mme de Warens. Pour profiter de ses leçons plus à mon aise, je lui proposai de partager avec moi son gîte; il y consentit. Il étoit logé chez un cordonnier, plaisant et bouffon personnage, qui, dans son patois, n'appeloit pas sa femme autrement que *salopière*,

nom qu'elle méritoit assez. Il avoit avec elle des prises que Venture avoit soin de faire durer en paroissant vouloir faire le contraire. Il leur disoit, d'un ton froid et dans son accent provençal, des mots qui faisoient le plus grand effet; c'étoient des scènes à pâmer de rire. Les matinées se passoient ainsi sans qu'on y songeât : à deux ou trois heures nous mangions un morceau; Venture s'en alloit dans ses sociétés, où il soupoit; et moi j'allois me promener seul, méditant sur son grand mérite, admirant, convoitant ses rares talens, et maudissant ma maussade étoile qui ne m'appeloit point à cette heureuse vie. Eh ! que je m'y connoissois mal ! la mienne eût été cent fois plus charmante si j'avois été moins bête, et si j'en avois mieux su jouir.

Mme de Warens n'avoit emmené qu'Anet avec elle; elle avoit laissé Merceret, sa femme de chambre, dont j'ai parlé; je la trouvai occupant encore l'appartement de sa maîtresse. Mlle Merceret étoit une fille un peu plus âgée que moi, non pas jolie, mais assez agréable; une bonne Fribourgeoise sans malice, et à qui je n'ai connu d'autre défaut que d'être quelquefois un peu mutine avec sa maîtresse. Je l'allois voir assez souvent. C'étoit une ancienne connoissance, et sa vue m'en rappeloit une plus chère qui me la faisoit aimer. Elle avoit plusieurs amies, entre autres une Mlle Giraud, Génevoise, qui pour mes péchés s'avisa de prendre du goût pour moi. Elle pressoit toujours Merceret de m'amener chez elle : je m'y laissois mener, parce que j'aimois assez Merceret, et qu'il y avoit là d'autres jeunes personnes que je voyois volontiers. Pour Mlle Giraud, qui me faisoit toutes sortes d'agaceries, on ne peut rien ajouter à l'aversion que j'avois pour elle. Quand elle approchoit de mon visage son museau sec et noir, barbouillé de tabac d'Espagne, j'avois peine à m'abstenir d'y cracher. Mais je prenois patience : à cela près, je me plaisois fort au milieu de toutes ces filles; et, soit pour faire leur cour à Mlle Giraud, soit pour moi-même, toutes me fêtoient à l'envi. Je ne voyois à tout cela que de l'amitié. J'ai pensé depuis qu'il n'eût tenu qu'à moi d'y voir davantage : mais je ne m'en avisois pas, je n'y pensois pas.

D'ailleurs des couturières, des filles de chambre, de petites marchandes, ne me tentoient guère; il me falloit des demoiselles. Chacun a sa fantaisie; ç'a toujours été la mienne, et je ne pense pas comme Horace sur ce point-là[1]. Ce n'est pourtant pas du tout la vanité de l'état et du rang qui m'attire; c'est un teint mieux conservé, de plus belles mains, une parure plus gracieuse, un air de délicatesse et de propreté sur toute la personne, plus de goût dans la manière de se mettre et de s'exprimer, une robe plus fine et mieux faite, une chaussure plus mignonne, des rubans, de la dentelle, des cheveux mieux ajustés. Je préférerois toujours la moins jolie ayant plus de tout cela. Je trouve moi-même cette préférence très-ridicule, mais mon cœur la donne malgré moi.

Hé bien, cet avantage se présenteroit encore, et il ne tint encore

1. Horace, liv. I, sat. II.

qu'à moi d'en profiter. Que j'aime à tomber de temps en temps sur les momens agréables de ma jeunesse ! Ils m'étoient si doux ! Ils ont été si courts, si rares, et je les ai goûtés à si bon marché ! Ah ! leur seul souvenir rend encore à mon cœur une volupté pure dont j'ai besoin pour ranimer mon courage et soutenir les ennuis du reste de mes ans.

L'aurore un matin me parut si belle, que, m'étant habillé précipitamment, je me hâtai de gagner la campagne pour voir lever le soleil. Je goûtai ce plaisir dans tout son charme; c'étoit la semaine après la Saint-Jean. La terre, dans sa plus grande parure, étoit couverte d'herbes et de fleurs; les rossignols, presque à la fin de leur ramage, sembloient se plaire à le renforcer; tous les oiseaux, faisant en concert leurs adieux au printemps, chantoient la naissance d'un beau jour d'été, d'un de ces beaux jours qu'on ne voit plus à mon âge, et qu'on n'a jamais vus dans le triste sol que j'habite aujourd'hui [1].

Je m'étois insensiblement éloigné de la ville, la chaleur augmentoit, et je me promenois sous des ombrages dans un vallon le long d'un ruisseau. J'entends derrière moi des pas de chevaux et des voix de filles qui sembloient embarrassées, mais qui n'en rioient pas de moins bon cœur. Je me retourne; on m'appelle par mon nom; j'approche, je trouve deux jeunes personnes de ma connoissance, Mlle de Graffenried et Mlle Galley, qui, n'étant pas d'excellentes cavalières, ne savoient comment forcer leurs chevaux à passer le ruisseau. Mlle de Graffenried étoit une jeune Bernoise fort aimable, qui, par quelque folie de son âge, ayant été jetée hors de son pays, avoit imité Mme de Warens, chez qui je l'avois vue quelquefois; mais n'ayant pas eu une pension comme elle, elle avoit été trop heureuse de s'attacher à Mlle Galley, qui, l'ayant prise en amitié, avoit engagé sa mère à la lui donner pour compagne jusqu'à ce qu'on la pût placer de quelque façon. Mlle Galley, d'un an plus jeune qu'elle, étoit encore plus jolie; elle avoit je ne sais quoi de plus délicat, de plus fin; elle étoit en même temps très-mignonne et très-formée, ce qui est pour une fille le plus beau moment. Toutes d'eux s'aimoient tendrement, et leur bon caractère à l'une et à l'autre ne pouvoit qu'entretenir longtemps cette union, si quelque amant ne venoit pas la déranger. Elles me dirent qu'elles alloient à Toune, vieux château appartenant à Mme Galley; elles implorèrent mon secours pour faire passer leurs chevaux, n'en pouvant venir à bout elles seules. Je voulus fouetter les chevaux; mais elles craignoient pour moi les ruades et pour elles les haut-le-corps. J'eus recours à un autre expédient; je pris par la bride le cheval de Mlle Galley, puis le tirant après moi, je traversai le ruisseau, ayant de l'eau jusqu'à mi-jambe, et l'autre cheval suivit sans difficulté. Cela fait, je voulus saluer ces demoiselles, et m'en aller comme un benêt: elles se dirent quelques mots tout bas; et Mlle de Graffenried s'adressant à moi : « Non pas, non pas, me dit-elle, on ne nous échappe pas comme cela. Vous vous êtes mouillé pour notre service, et nous devons en conscience avoir soin de vous sécher : il faut, s'il vous plaît, venir

1. A Wooton en Staffordshire. (Éd.)

avec nous; nous vous arrêtons prisonnier. » Le cœur me battoit, je regardois Mlle Galley. « Oui, oui, ajouta-t-elle en riant de ma mine effarée, prisonnier de guerre; montez en croupe derrière elle; nous voulons rendre compte de vous. — Mais, mademoiselle, je n'ai point l'honneur d'être connu de Mme votre mère: que dira-t-elle en me voyant arriver? — Sa mère, reprit Mlle de Graffenried, n'est pas à Toune; nous sommes seules; nous revenons ce soir, et vous reviendrez avec nous. »

L'effet de l'électricité n'est pas plus prompt que celui que ces mots firent sur moi. En m'élançant sur le cheval de Mlle de Graffenried, je tremblois de joie; et quand il fallut l'embrasser pour me tenir, le cœur me battoit si fort qu'elle s'en aperçut : elle me dit que le sien lui battoit aussi par la frayeur de tomber; c'étoit presque, dans ma posture, une invitation de vérifier la chose : je n'osai jamais; et durant tout le trajet mes deux bras lui servirent de ceinture, très-serrée à la vérité, mais sans se déplacer un moment. Telle femme qui lira ceci me souffletteroit volontiers, et n'auroit pas tort.

La gaieté du voyage et le babil de ces filles aiguisèrent tellement le mien que jusqu'au soir, et tant que nous fûmes ensemble, nous ne déparlâmes pas un moment. Elles m'avoient si bien mis à mon aise, que ma langue parloit autant que mes yeux, quoiqu'elle ne dît pas les mêmes choses. Quelques instans seulement, quand je me trouvois tête à tête avec l'une ou l'autre, l'entretien s'embarrassoit un peu; mais l'absente revenoit bien vite, et ne nous laissoit pas le temps d'éclaircir cet embarras.

Arrivés à Toune, et moi bien séché, nous déjeunâmes. Ensuite il fallut procéder à l'importante affaire de préparer le dîner. Les deux demoiselles, tout en cuisinant, baisoient de temps en temps les enfans de la grangère; et le pauvre marmiton regardoit faire en rongeant son frein. On avoit envoyé des provisions de la ville, et il y avoit de quoi faire un très-bon dîner, surtout en friandises : mais malheureusement on avoit oublié du vin. Cet oubli n'étoit pas étonnant pour des filles qui n'en buvoient guère; mais j'en fus fâché, car j'avois un peu compté sur ce secours pour m'enhardir. Elles en furent fâchées aussi, par la même raison peut-être, mais je n'en crois rien. Leur gaieté vive et charmante étoit l'innocence même; et d'ailleurs qu'eussent-elles fait de moi entre elles deux? Elles envoyèrent chercher du vin partout aux environs : on n'en trouva point, tant les paysans de ce canton sont sobres et pauvres. Comme elles m'en marquoient leur chagrin, je leur dis de n'en pas être si fort en peine, et qu'elles n'avoient pas besoin de vin pour m'enivrer. Ce fut la seule galanterie que j'osai leur dire de la journée; mais je crois que les friponnes voyoient de reste que cette galanterie étoit une vérité.

Nous dînâmes dans la cuisine de la grangère, les deux amies assises sur des bancs aux deux côtés de la longue table, et leur hôte entre elles deux sur une escabelle à trois pieds. Quel dîner! quel souvenir plein de charmes! Comment, pouvant à si peu de frais goûter des plaisirs si purs et si vrais, vouloir en rechercher d'autres? Jamais

souper des petites maisons de Paris n'approcha de ce repas, je ne dis pas seulement pour la gaieté, pour la douce joie, mais je dis pour la sensualité.

Après le dîner nous fîmes une économie : au lieu de prendre le café qui nous restoit du déjeuner, nous le gardâmes pour le goûter avec de la crème et des gâteaux qu'elles avoient apportés, et pour tenir notre appétit en haleine, nous allâmes dans le verger achever notre dessert avec des cerises. Je montai sur l'arbre et je leur en jetois des bouquets dont elles me rendoient les noyaux à travers les branches. Une fois Mlle Galley, avançant son tablier et reculant la tête, se présentoit si bien, et je visai si juste, que je lui fis tomber un bouquet dans le sein : et de rire. Je me disois en moi-même : « Que mes lèvres ne sont-elles des cerises! comme je les leur jetterois ainsi de bon cœur! »

La journée se passa de cette sorte à folâtrer avec la plus grande liberté, et toujours avec la plus grande décence. Pas un seul mot équivoque, pas une seule plaisanterie hasardée : et cette décence, nous ne nous l'imposions pas du tout, elle venoit toute seule, nous prenions le ton que nous donnoient nos cœurs. Enfin ma modestie, d'autres diront ma sottise, fut telle que la plus grande privauté qui m'échappa fut de baiser une seule fois la main de Mlle Galley. Il est vrai que la circonstance donnoit du prix à cette légère faveur. Nous étions seuls, je respirois avec embarras, elle avoit les yeux baissés. Ma bouche, au lieu de trouver des paroles, s'avisa de se coller sur sa main, qu'elle retira doucement après qu'elle fut baisée, en me regardant d'un air qui n'étoit point irrité. Je ne sais ce que j'aurois pu lui dire : son amie entra, et me parut laide en ce moment.

Enfin elles se souvinrent qu'il ne falloit pas attendre la nuit pour rentrer en ville. Il ne nous restoit que le temps qu'il falloit pour y arriver de jour, et nous nous hâtâmes de partir en nous distribuant comme nous étions venus. Si j'avois osé j'aurois transposé cet ordre; car le regard de Mlle Galley m'avoit vivement ému le cœur : mais je n'osois rien dire, et ce n'étoit pas à elle de le proposer. En marchant nous disions que la journée avoit tort de finir; mais, loin de nous plaindre qu'elle eût été courte, nous trouvâmes que nous avions eu le secret de la faire longue par tous les amusemens dont nous avions su la remplir.

Je les quittai à peu près au même endroit où elles m'avoient pris. Avec quel regret nous nous séparâmes! Avec quel plaisir nous projetâmes de nous revoir! Douze heures passées ensemble nous valoient des siècles de familiarité. Le doux souvenir de cette journée ne coûtoit rien à ces aimables filles; la tendre union qui régnoit entre nous trois valoit des plaisirs plus vifs, et n'eût pu subsister avec eux : nous nous aimions sans mystère et sans honte, et nous voulions nous aimer toujours ainsi. L'innocence des mœurs a sa volupté, qui vaut bien l'autre, parce qu'elle n'a point d'intervalle et qu'elle agit continuellement. Pour moi, je sais que la mémoire d'un si beau jour me touche plus, me charme plus, me revient plus au cœur que celle d'aucuns

plaisirs que j'aie goûtés en ma vie. Je ne savois pas trop bien ce que je voulois à ces deux charmantes personnes, mais elles m'intéressoient beaucoup toutes deux. Je ne dis pas que, si j'eusse été le maître de mes arrangemens, mon cœur se seroit partagé; j'y sentois un peu de préférence. J'aurois fait mon bonheur d'avoir pour maîtresse Mlle de Graffenried; mais à choix, je crois que je l'aurois mieux aimée pour confidente. Quoi qu'il en soit, il me sembloit en les quittant que je ne pourrois plus vivre sans l'une et sans l'autre. Qui m'eût dit que je ne les reverrois de ma vie, et que là finiroient nos éphémères amours?

Ceux qui liront ceci ne manqueront pas de rire de mes aventures galantes, en remarquant qu'après beaucoup de préliminaires, les plus avancées finissent par baiser la main. O mes lecteurs! ne vous y trompez pas. J'ai peut-être eu plus de plaisir dans mes amours en finissant par cette main baisée que vous n'en aurez jamais dans les vôtres en commençant tout au moins par là.

Venture, qui s'étoit couché fort tard la veille, rentra peu de temps après moi. Pour cette fois, je ne le vis pas avec le même plaisir qu'à l'ordinaire, et je me gardai de lui dire comment j'avois passé ma journée. Ces demoiselles m'avoient parlé de lui avec peu d'estime, et m'avoient paru mécontentes de me savoir en si mauvaises mains: cela lui fit tort dans mon esprit: d'ailleurs tout ce qui me distrayoit d'elles ne pouvoit que m'être désagréable. Cependant il me rappela bientôt à lui et à moi en me parlant de ma situation. Elle étoit trop critique pour pouvoir durer. Quoique je dépensasse très-peu de chose, mon petit pécule achevoit de s'épuiser; j'étois sans ressource. Point de nouvelles de maman; je ne savois que devenir, et je sentois un cruel serrement de cœur de voir l'ami de Mlle Galley réduit à l'aumône.

Venture me dit qu'il avoit parlé de moi à M. le juge-mage; qu'il vouloit m'y mener dîner le lendemain; que c'étoit un homme en état de me rendre service par ses amis; d'ailleurs une bonne connoissance à faire, un homme d'esprit et de lettres, d'un commerce fort agréable, qui avoit des talens et qui les aimoit : puis, mêlant à son ordinaire aux choses les plus sérieuses la plus mince frivolité, il me fit voir un joli couplet, venu de Paris, sur un air d'un opéra de Mouret qu'on jouoit alors. Ce couplet avoit plu si fort à M. Simon (c'étoit le nom du juge-mage), qu'il vouloit en faire un autre en réponse sur le même air : il avoit dit à Venture d'en faire aussi un; et la folie prit à celui-ci de m'en faire faire un troisième, afin, disoit-il, qu'on vît les couplets arriver le lendemain comme les brancards du *Roman comique*.

La nuit, ne pouvant dormir, je fis comme je pus mon couplet. Pour les premiers vers que j'eusse faits, ils étoient passables, meilleurs même, ou du moins faits avec plus de goût qu'ils n'auroient été la veille, le sujet roulant sur une situation fort tendre, à laquelle mon cœur étoit déjà tout disposé. Je montrai le matin mon couplet à Venture, qui, le trouvant joli, le mit dans sa poche sans me dire s'il avoit fait le sien. Nous allâmes dîner chez M. Simon, qui nous reçut bien. La conversation fut agréable : elle ne pouvoit manquer de l'être entre deux hommes d'esprit, à qui la lecture avoit profité. Pour moi,

je faisois mon rôle, j'écoutois et je me taisois. Ils ne parlèrent de couplet ni l'un ni l'autre : je n'en parlai point non plus, et jamais, que je sache, il n'a été question du mien.

M. Simon parut content de mon maintien : c'est à peu près tout ce qu'il vit de moi dans cette entrevue. Il m'avoit déjà vu plusieurs fois chez Mme de Warens sans faire une grande attention à moi. Ainsi, c'est depuis ce dîner que je puis dater sa connoissance, qui ne me servit de rien pour l'objet qui me l'avoit fait faire, mais dont je tirai dans la suite d'autres avantages qui me font rappeler sa mémoire avec plaisir.

J'aurois tort de ne pas parler de sa figure, que, sur sa qualité de magistrat, et sur le bel esprit dont il se piquoit, on n'imagineroit pas si je n'en disois rien. M. le juge-mage Simon n'avoit assurément pas deux pieds de haut. Ses jambes, droites, menues et même assez longues, l'auroient agrandi si elles eussent été verticales; mais elles posoient de biais, comme celles d'un compas très-ouvert. Son corps étoit non-seulement court, mais mince et en tout sens d'une petitesse inconcevable. Il devoit paroître une sauterelle quand il étoit nu. Sa tête, de grandeur naturelle, avec un visage bien formé, l'air noble, d'assez beaux yeux, sembloit une tête postiche qu'on auroit plantée sur un moignon. Il eût pu s'exempter de faire de la dépense en parure, car sa grande perruque seule l'habilloit parfaitement de pied en cap.

Il avoit deux voix toutes différentes, qui s'entremêloient sans cesse dans sa conversation avec un contraste d'abord très-plaisant, mais bientôt très-désagréable. L'une étoit grave et sonore; c'étoit, si j'ose ainsi parler, la voix de sa tête. L'autre, claire, aiguë et perçante, étoit la voix de son corps. Quand il s'écoutoit beaucoup, qu'il parloit très-posément, qu'il ménageoit son haleine, il pouvoit parler toujours de sa grosse voix; mais pour peu qu'il s'animât et qu'un accent plus vif vînt se présenter, cet accent devenoit comme le sifflement d'une clef, et il avoit toute la peine du monde à reprendre sa basse.

Avec la figure que je viens de peindre, et qui n'est point chargée, M. Simon étoit galant, grand conteur de fleurettes, et poussoit jusqu'à la coquetterie le soin de son ajustement. Comme il cherchoit à prendre ses avantages, il donnoit volontiers ses audiences du matin dans son lit; car quand on voyoit sur l'oreiller une belle tête, personne n'alloit s'imaginer que c'étoit là tout. Cela donnoit lieu quelquefois à des scènes dont je suis sûr que tout Annecy se souvient encore.

Un matin qu'il attendoit dans ce lit, ou plutôt sur ce lit, les plaideurs, en belle coiffe de nuit bien fine et bien blanche, ornée de deux grosses bouffettes de ruban couleur de rose, un paysan arrive, heurte à la porte. La servante étoit sortie. M. le juge-mage, entendant redoubler, crie : « Entrez; » et cela, comme dit un peu trop fort, partit de sa voix aiguë. L'homme entre; il cherche d'où vient cette voix de femme; et, voyant dans ce lit une cornette, une fontange, il veut ressortir en faisant à madame de grandes excuses. M. Simon se fâche, et n'en crie que plus clair. Le paysan, confirmé dans son idée, et se croyant insulté, lui chante pouille, lui dit qu'apparemment elle n'est

qu'une coureuse, et que M. le juge-mage ne donne guère bon exemple chez lui. Le juge-mage furieux, et n'ayant pour toute arme que son pot de chambre, alloit le jeter à la tête de ce pauvre homme, quand sa gouvernante arriva.

Ce petit nain, si disgracié dans son corps par la nature, en avoit été dédommagé du côté de l'esprit : il l'avoit naturellement agréable, et il avoit pris soin de l'orner. Quoiqu'il fût, à ce qu'on disoit, assez bon jurisconsulte, il n'aimoit pas son métier. Il s'étoit jeté dans la belle littérature, et il y avoit réussi. Il en avoit pris surtout cette brillante superficie, cette fleur qui jette de l'agrément dans le commerce, même avec les femmes. Il savoit par cœur tous les petits traits des *ana* et autres semblables : il avoit l'art de les faire valoir, en contant avec intérêt, avec mystère, et comme une anecdote de la veille, ce qui s'étoit passé il y avoit soixante ans. Il savoit la musique, et chantoit agréablement de sa voix d'homme : enfin, il avoit beaucoup de jolis talens pour un magistrat. A force de cajoler les dames d'Annecy, il s'étoit mis à la mode parmi elles; elles l'avoient à leur suite comme un petit sapajou. Il prétendoit même à des bonnes fortunes, et cela les amusoit beaucoup. Une Mme d'Épagny disoit que pour lui la dernière faveur étoit de baiser une femme au genou.

Comme il connoissoit les bons livres et qu'il en parloit volontiers, sa conversation étoit non-seulement amusante, mais instructive. Dans la suite, lorsque j'eus pris du goût pour l'étude, je cultivai sa connoissance, et je m'en trouvai très-bien. J'allois quelquefois le voir de Chambéry, où j'étois alors. Il louoit, admiroit mon émulation, et me donnoit pour mes lectures de bons avis, dont j'ai souvent fait mon profit. Malheureusement dans ce corps si fluet logeoit une âme très-sensible. Quelques années après, il eut je ne sais quelle mauvaise affaire qui le chagrina, et il en mourut. Ce fut dommage : c'étoit assurément un bon petit homme, dont on commençoit par rire, et qu'on finissoit par aimer. Quoique sa vie ait été peu liée à la mienne, comme j'ai reçu de lui des leçons utiles, j'ai cru pouvoir, par reconnoissance, lui consacrer un petit souvenir.

Sitôt que je fus libre, je courus dans la rue de Mlle Galley, me flattant de voir entrer ou sortir quelqu'un, ou du moins ouvrir quelque fenêtre. Rien; pas un chat ne parut, et tout le temps que je fus là la maison demeura aussi close que si elle n'eût point été habitée. La rue étoit petite et déserte, un homme s'y remarquoit : de temps en temps quelqu'un passoit, entroit ou sortoit au voisinage. J'étois fort embarrassé de ma figure : il me sembloit qu'on devinoit pourquoi j'étois là, et cette idée me mettoit au supplice, car j'ai toujours préféré à mes plaisirs l'honneur et le repos de celles qui m'étoient chères.

Enfin, las de faire l'amant espagnol, et n'ayant point de guitare, je pris le parti d'aller écrire à Mlle de Graffenried. J'aurois préféré d'écrire à son amie : mais je n'osois, et il convenoit de commencer par celle à qui je devois la connoissance de l'autre et avec qui j'étois plus familier. Ma lettre faite, j'allai la porter à Mlle Giraud, comme j'en étois convenu avec ces demoiselles en nous séparant. Ce furent elles qui me

donnèrent cet expédient. Mlle Giraud étoit contre-pointière; et, travaillant quelquefois chez Mme Galley, elle avoit l'entrée de sa maison. La messagère ne me parut pourtant pas trop bien choisie; mais j'avois peur, si je faisois des difficultés sur celle-là, qu'on ne m'en proposât point d'autre. De plus, je n'osai dire qu'elle vouloit travailler pour son compte. Je me sentois humilié qu'elle osât se croire pour moi du même sexe que ces demoiselles. Enfin, j'aimois mieux cet entrepôt-là que point, et je m'y tins à tout risque.

Au premier mot la Giraud me devina : cela n'étoit pas difficile. Quand une lettre à porter à de jeunes filles n'auroit pas parlé d'elle-même, mon air sot et embarrassé m'auroit seul décelé. On peut croire que cette commission ne lui donna pas grand plaisir à faire : elle s'en chargea toutefois et l'exécuta fidèlement. Le lendemain matin, je courus chez elle, et j'y trouvai ma réponse. Comme je me pressai de sortir pour l'aller lire et baiser à mon aise! cela n'a pas besoin d'être dit; mais ce qui en a besoin davantage, c'est le parti que prit Mlle Giraud, et où j'ai trouvé plus de délicatesse et de modération que je n'en aurois attendu d'elle. Ayant assez de bon sens pour voir qu'avec ses trente-sept ans, ses yeux de lièvre, son nez barbouillé, sa voix aigre et sa peau noire, elle n'avoit pas beau jeu contre deux jeunes personnes pleines de grâces et dans tout l'éclat de la beauté, elle ne voulut ni les trahir ni les servir, et aima mieux me perdre que de me ménager pour elles.

(1732.) Il y avoit déjà quelque temps que la Merceret, n'ayant aucune nouvelle de sa maîtresse, songeoit à s'en retourner à Fribourg: elle l'y détermina tout à fait. Elle fit plus, elle lui fit entendre qu'il seroit bien que quelqu'un la conduisît chez son père, et me proposa. La petite Merceret, à qui je ne déplaisois pas non plus, trouva cette idée fort bonne à exécuter. Elles m'en parlèrent dès le même jour comme d'une affaire arrangée; et, comme je ne trouvois rien qui me déplût dans cette manière de disposer de moi, j'y consentis, regardant ce voyage comme une affaire de huit jours tout au plus. La Giraud, qui ne pensoit pas de même, arrangea tout. Il fallut bien avouer l'état de mes finances. On y pourvut : la Merceret se chargea de me défrayer; et, pour regagner d'un côté ce qu'elle dépensoit de l'autre, à ma prière on décida qu'elle enverroit devant son petit bagage, et que nous irions à pied à petites journées. Ainsi fut fait.

Je suis fâché de faire tant de filles amoureuses de moi : mais comme il n'y a pas de quoi être bien vain du parti que j'ai tiré de toutes ces amours-là, je crois pouvoir dire la vérité sans scrupule. La Merceret, plus jeune et moins déniaisée que la Giraud, ne m'a jamais fait des agaceries aussi vives; mais elle imitoit mes tons, mes accens, redisoit mes mots, avoit pour moi les attentions que j'aurois dû avoir pour elle, et prenoit toujours grand soin, comme elle étoit fort peureuse, que nous couchassions dans la même chambre, identité qui se borne rarement là dans un voyage entre un garçon de vingt ans et une fille de vingt-cinq.

Elle s'y borna pourtant cette fois. Ma simplicité fut telle, que, quoi-

que la Merceret ne fût pas désagréable, il ne me vint pas même à l'esprit durant tout le voyage, je ne dis pas la moindre tentation galante, mais même la moindre idée qui s'y rapportât; et, quand cette idée me seroit venue, j'étois trop sot pour en savoir profiter. Je n'imaginois pas comment une fille et un garçon parvenoient à coucher ensemble; je croyois qu'il falloit des siècles pour préparer ce terrible arrangement. Si la pauvre Merceret, en me défrayant, comptoit sur quelque équivalent, elle en fut la dupe, et nous arrivâmes à Fribourg exactement comme nous étions partis d'Annecy.

En passant à Genève je n'allai voir personne, mais je fus prêt à me trouver mal sur les ponts. Jamais je n'ai vu les murs de cette heureuse ville, jamais je n'y suis entré sans sentir une certaine défaillance de cœur qui venoit d'un excès d'attendrissement. En même temps que la noble image de la liberté m'élevoit l'âme, celles de l'égalité, de l'union, de la douceur des mœurs, me touchoient jusqu'aux larmes, et m'inspiroient un vif regret d'avoir perdu tous ces biens. Dans quelle erreur j'étois, mais qu'elle étoit naturelle! Je croyois voir tout cela dans ma patrie, parce que je le portois dans mon cœur.

Il falloit passer à Nyon. Passer sans voir mon bon père! Si j'avois eu ce courage, j'en serois mort de regret. Je laissai la Merceret à l'auberge, et je l'allai voir à tout risque. Eh! que j'avois tort de le craindre! Son âme à mon abord s'ouvrit aux sentimens paternels dont elle étoit pleine. Que de pleurs nous versâmes en nous embrassant! Il crut d'abord que je revenois à lui. Je lui fis mon histoire, et je lui dis ma résolution. Il la combattit foiblement. Il me fit voir les dangers auxquels je m'exposois, me dit que les plus courtes folies étoient les meilleures. Du reste il n'eut pas même la tentation de me retenir de force: et en cela je trouve qu'il eut raison : mais il est certain qu'il ne fit pas pour me ramener tout ce qu'il auroit pu faire, soit qu'après le pas que j'avois fait il jugeât lui-même que je n'en devois pas revenir, soit qu'il fût embarrassé peut-être à savoir ce qu'à mon âge il pourroit faire de moi. J'ai su depuis qu'il eut de ma compagne de voyage une opinion bien injuste et bien éloignée de la vérité, mais du reste assez naturelle. Ma belle-mère, bonne femme, un peu mielleuse, fit semblant de vouloir me retenir à souper. Je ne restai point; mais je leur dis que je comptois m'arrêter avec eux plus longtemps au retour, et je leur laissai en dépôt mon petit paquet, que j'avois fait venir par le bateau, et dont j'étois embarrassé. Le lendemain je partis de bon matin, bien content d'avoir vu mon père et d'avoir osé faire mon devoir.

Nous arrivâmes heureusement à Fribourg. Sur la fin du voyage les empressemens de Mlle Merceret diminuèrent un peu. Après notre arrivée elle ne me marqua plus que de la froideur; et son père, qui ne nageoit pas dans l'opulence, ne me fit pas non plus un bien grand accueil : j'allai loger au cabaret. Je les fus voir le lendemain, ils m'offrirent à dîner, je l'acceptai. Nous nous séparâmes sans pleurs : je retournai le soir à ma gargote, et je repartis le surlendemain de mon arrivée, sans trop savoir où j'avois dessein d'aller.

Voilà encore une circonstance de ma vie où la Providence m'offroit

précisément ce qu'il me falloit pour couler des jours heureux. La Merceret étoit une très-bonne fille, point brillante, point belle, mais point laide non plus; peu vive, fort raisonnable, à quelques petites humeurs près, qui se passoient à pleurer, et qui n'avoient jamais de suite orageuse. Elle avoit un vrai goût pour moi; j'aurois pu l'épouser sans peine, et suivre le métier de son père. Mon goût pour la musique me l'auroit fait aimer. Je me serois établi à Fribourg, petite ville peu jolie, mais peuplée de bonnes gens. J'aurois perdu sans doute de grands plaisirs, mais j'aurois vécu en paix jusqu'à ma dernière heure; et je dois savoir mieux que personne qu'il n'y avoit pas à balancer sur ce marché.

Je revins non pas à Nyon, mais à Lausanne. Je voulois me rassasier de la vue de ce beau lac qu'on voit là dans sa plus grande étendue. La plupart de mes secrets motifs déterminans n'ont pas été plus solides. Des vues éloignées ont rarement assez de force pour me faire agir. L'incertitude de l'avenir m'a toujours fait regarder les projets de longue exécution comme des leurres de dupe. Je me livre à l'espoir comme un autre, pourvu qu'il ne me coûte rien à nourrir; mais, s'il faut prendre longtemps de la peine, je n'en suis plus. Le moindre petit plaisir qui s'offre à ma portée me tente plus que les joies du paradis. J'excepte pourtant le plaisir que la peine doit suivre : celui-là ne me tente pas, parce que je n'aime que les jouissances pures, et que jamais on n'en a de telles quand on sait qu'on s'apprête un repentir.

J'avois grand besoin d'arriver en quelque lieu que ce fût, et le plus proche étoit le mieux; car, m'étant égaré dans ma route, je me trouvai le soir à Moudon, où je dépensai le peu qui me restoit, hors dix kreutzers, qui partirent le lendemain à la dînée : et, arrivé le soir à un petit village auprès de Lausanne, j'y entrai dans un cabaret sans un sou pour payer ma couchée, et sans savoir que devenir. J'avois grand'faim; je fis bonne contenance, et je demandai à souper, comme si j'eusse eu de quoi bien payer. J'allai me coucher sans songer à rien, je dormis tranquillement; et, après avoir déjeuné le matin, et compté avec l'hôte, je voulus, pour sept batz, à quoi montoit ma dépense, lui laisser ma veste en gage. Ce brave homme la refusa, et me dit que grâce au ciel il n'avoit jamais dépouillé personne, qu'il ne vouloit pas commencer pour sept batz, que je gardasse ma veste, et que je le payerois quand je pourrois. Je fus touché de sa bonté, mais moins que je ne devois l'être, et que je ne l'ai été depuis en y repensant. Je ne tardai guère à lui renvoyer son argent avec des remercîmens par un homme sûr; mais, quinze ans après, repassant par Lausanne, à mon retour d'Italie, j'eus un vrai regret d'avoir oublié le nom du cabaret et de l'hôte. Je l'aurois été voir; je me serois fait un vrai plaisir de lui rappeler sa bonne œuvre, et de lui prouver qu'elle n'avoit pas été mal placée. Des services plus importans sans doute, mais rendus avec plus d'ostentation, ne m'ont pas paru si dignes de reconnoissance que l'humanité simple et sans éclat de cet honnête homme.

En approchant de Lausanne, je rêvois à la détresse où je me trouvois, aux moyens de m'en tirer sans aller montrer ma misère à ma belle-mère; et je me comparois dans ce pèlerinage pédestre à mon ami Venture arrivant à Annecy. Je m'échauffai si bien de cette idée, que, sans songer que je n'avois ni sa gentillesse ni ses talens, je me mis en tête de faire à Lausanne le petit Venture, d'enseigner la musique, que je ne savois pas, et de me dire de Paris, où je n'avois jamais été. En conséquence de ce beau projet, comme il n'y avoit point là de maîtrise où je puisse vicarier, et que d'ailleurs je n'avois garde d'aller me fourrer parmi les gens de l'art, je commençai par m'informer d'une petite auberge où l'on pût être assez bien et à bon marché. On m'enseigna un nommé Perrotet, qui tenoit des pensionnaires. Ce Perrotet se trouva être le meilleur homme du monde, et me reçut fort bien. Je lui contai mes petits mensonges comme je les avois arrangés. Il me promit de parler de moi, et de tâcher de me procurer des écoliers; il me dit qu'il ne me demanderoit de l'argent que quand j'en aurois gagné. Sa pension étoit de cinq écus blancs; ce qui étoit peu pour la chose, mais beaucoup pour moi. Il me conseilla de ne me mettre d'abord qu'à la demi-pension, qui consistoit pour le dîner en une bonne soupe, et rien de plus, mais bien à souper le soir. J'y consentis. Ce pauvre Perrotet me fit toutes ces avances du meilleur cœur du monde, et n'épargnoit rien pour m'être utile.

Pourquoi faut-il qu'ayant trouvé tant de bonnes gens dans ma jeunesse, j'en trouve si peu dans un âge avancé? Leur race est-elle épuisée? Non; mais l'ordre où j'ai besoin de les chercher aujourd'hui n'est plus le même où je les trouvois alors. Parmi le peuple, où les grandes passions ne parlent que par intervalles, les sentimens de la nature se font plus souvent entendre. Dans les états plus élevés, ils sont étouffés absolument, et sous le masque du sentiment il n'y a jamais que l'intérêt ou la vanité qui parle.

J'écrivis de Lausanne à mon père, qui m'envoya mon paquet et me marqua d'excellentes choses, dont j'aurois dû mieux profiter. J'ai déjà noté des momens de délire inconcevables où je n'étois plus moi-même. En voici encore un des plus marqués. Pour comprendre à quel point la tête me tournoit alors, à quel point je m'étois pour ainsi dire venturisé, il ne faut que voir combien tout à la fois j'accumulai d'extravagances. Me voilà maître à chanter sans savoir déchiffrer un air; car quand les six mois que j'avois passés avec Le Maître m'auroient profité, jamais ils n'auroient pu suffire : mais outre cela j'apprenois d'un maître; c'en étoit assez pour apprendre mal. Parisien de Genève, et catholique en pays protestant, je crus devoir changer mon nom ainsi que ma religion et ma patrie. Je m'approchois toujours de mon grand modèle autant qu'il m'étoit possible. Il s'étoit appelé Venture de Villeneuve, moi je fis l'anagramme du nom de Rousseau dans celui de Vaussore, et je m'appelai Vaussore de Villeneuve. Venture savoit la composition, quoiqu'il n'en eût rien dit; moi, sans la savoir, je m'en vantai à tout le monde, et, sans pouvoir noter le moindre vaudeville, je me donnai pour compositeur. Ce n'est pas tout : ayant été présenté

à M. de Treytorens, professeur en droit, qui aimoit la musique et faisoit des concerts chez lui, je voulus lui donner un échantillon de mon talent, et je me mis à composer une pièce pour son concert, aussi effrontément que si j'avois su comment m'y prendre. J'eus la constance de travailler pendant quinze jours à ce bel ouvrage, de le mettre au net, d'en tirer les parties, et de les distribuer avec autant d'assurance que si c'eût été un chef-d'œuvre d'harmonie. Enfin, ce qu'on aura peine à croire, et qui est très-vrai, pour couronner dignement cette sublime production, je mis à la fin un joli menuet, qui couroit les rues, et que tout le monde se rappelle peut-être encore, sur ces paroles jadis si connues :

Quel caprice!
Quelle injustice!
Quoi! ta Clarisse
Trahiroit tes feux! etc.

Venture m'avoit appris cet air avec la basse sur d'autres paroles infâmes, à l'aide desquelles je l'avois retenu. Je mis donc à la fin de ma composition ce menuet et sa basse, en supprimant les paroles, et je le donnai pour être de moi, tout aussi résolûment que si j'avois parlé à des habitans de la lune.

On s'assemble pour exécuter ma pièce. J'explique à chacun le genre du mouvement, le goût de l'exécution, les renvois des parties; j'étois fort affairé. On s'accorde pendant cinq ou six minutes, qui furent pour moi cinq ou six siècles. Enfin, tout étant prêt, je frappe avec un beau rouleau de papier sur mon pupitre magistral les cinq ou six coups du *prenez garde à vous*. On fait silence. Je me mets gravement à battre la mesure; on commence.... Non, depuis qu'il existe des opéras françois, de la vie on n'ouït un semblable charivari. Quoi qu'on eût pu penser de mon prétendu talent, l'effet fut pire que tout ce qu'on sembloit attendre. Les musiciens étouffoient de rire; les auditeurs ouvroient de grands yeux, et auroient bien voulu fermer les oreilles; mais il n'y avoit pas moyen. Mes bourreaux de symphonistes, qui vouloient s'égayer, racloient à percer le tympan d'un quinze-vingt. J'eus la constance d'aller toujours mon train, suant, il est vrai, à grosses gouttes, mais retenu par la honte, n'osant m'enfuir et tout planter là. Pour ma consolation, j'entendois autour de moi les assistans se dire à leur oreille, ou plutôt à la mienne, l'un : « Il n'y a rien là de supportable; » un autre : « Quelle musique enragée! » un autre : « Quel diable de sabbat! » Pauvre Jean-Jacques, dans ce cruel moment tu n'espérois guère qu'un jour, devant le roi de France et toute sa cour, tes sons exciteroient des murmures de surprise et d'applaudissement, et que, dans toutes les loges autour de toi, les plus aimables femmes se diroient à demi-voix! « Quels sons charmans! quelle musique enchanteresse! tous ces chants-là vont au cœur! »

Mais ce qui mit tout le monde de bonne humeur fut le menuet. A peine en eut-on joué quelques mesures, que j'entendis partir de toutes parts les éclats de rire. Chacun me félicitoit sur mon joli goût de

chant; on m'assuroit que ce menuet feroit parler de moi; et que je méritois d'être chanté partout. Je n'ai pas besoin de dépeindre mon angoisse ni d'avouer que je la méritois bien.

Le lendemain, l'un de mes symphonistes, appelé Lutold, vint me voir, et fut assez bon homme pour ne pas me féliciter sur mon succès. Le profond sentiment de ma sottise, la honte, le regret, le désespoir de l'état où j'étois réduit, l'impossibilité de tenir mon cœur fermé dans ses grandes peines, me firent ouvrir à lui; je lâchai la bonde à mes larmes; et, au lieu de me contenter de lui avouer mon ignorance, je lui dis tout, en lui demandant le secret, qu'il me promit, et qu'il me garda comme on peut le croire. Dès le même soir, tout Lausanne sut qui j'étois; et, ce qui est remarquable, personne ne m'en fit semblant, pas même le bon Perrotet, qui pour tout cela ne se rebuta pas de me loger et de me nourrir.

Je vivois, mais bien tristement. Les suites d'un pareil début ne firent pas pour moi de Lausanne un séjour fort agréable. Les écoliers ne se présentoient pas en foule; pas une seule écolière, et personne de la ville. J'eus en tout deux ou trois gros Teutches, aussi stupides que j'étois ignorant, qui m'ennuyoient à mourir, et qui, dans mes mains, ne devinrent pas de grands croque-notes. Je fus appelé dans une seule maison, où un petit serpent de fille se donna le plaisir de me montrer beaucoup de musique, dont je ne pus pas lire une note, et qu'elle eut la malice de chanter ensuite devant M. le maître, pour lui montrer comment cela s'exécutoit. J'étois si peu en état de lire un air de première vue, que, dans le brillant concert dont j'ai parlé, il ne me fut pas possible de suivre un moment l'exécution pour savoir si l'on jouoit bien ce que j'avois sous les yeux et que j'avois composé moi-même.

Au milieu de tant d'humiliations, j'avois des consolations très-douces dans les nouvelles que je recevois de temps en temps des deux charmantes amies. J'ai toujours trouvé dans le sexe une grande vertu consolatrice; et rien n'adoucit plus mes afflictions dans mes disgrâces que de sentir qu'une personne aimable y prend intérêt. Cette correspondance cessa pourtant bientôt après, et ne fut jamais renouée : mais ce fut ma faute. En changeant de lieu, je négligeai de leur donner mon adresse; et, forcé par la nécessité de songer continuellement à moi-même, je les oubliai bientôt entièrement.

Il y a longtemps que je n'ai parlé de ma pauvre maman : mais si l'on croit que je l'oubliois aussi, l'on se trompe fort. Je ne cessois de penser à elle, et de désirer de la retrouver, non-seulement pour le besoin de ma subsistance, mais bien plus pour le besoin de mon cœur. Mon attachement pour elle, quelque vif, quelque tendre qu'il fût, ne m'empêchoit pas d'en aimer d'autres; mais ce n'étoit pas de la même façon. Toutes devoient également ma tendresse à leurs charmes : mais elle tenoit uniquement à ceux des autres, et ne leur eût pas survécu; au lieu que maman pouvoit devenir vieille et laide sans que je l'aimasse moins tendrement. Mon cœur avoit pleinement transmis à sa personne l'hommage qu'il fit d'abord à sa beauté; et, quelque change-

ment qu'elle éprouvât, pourvu que ce fût toujours elle, mes sentimens ne pouvoient changer. Je sais bien que je lui devois de la reconnoissance; mais en vérité je n'y songeois pas. Quoi qu'elle eût fait ou n'eût pas fait pour moi, c'eût été toujours la même chose. Je ne l'aimois ni par devoir, ni par intérêt, ni par convenance; je l'aimois parce que j'étois né pour l'aimer. Quand je devenois amoureux de quelque autre, cela faisoit distraction, je l'avoue, et je pensois moins souvent à elle; mais j'y pensois avec le même plaisir, et jamais, amoureux ou non, je ne me suis occupé d'elle sans sentir qu'il ne pouvoit y avoir pour moi de vrai bonheur dans la vie tant que j'en serois séparé.

N'ayant point de ses nouvelles depuis si longtemps, je ne crus jamais que je l'eusse tout à fait perdue, ni qu'elle eût pu m'oublier. Je me disois : « Elle saura tôt ou tard que je suis errant, et me donnera quelque signe de vie; je la retrouverai, j'en suis certain. » En attendant, c'étoit une douceur pour moi d'habiter son pays, de passer dans les rues où elle avoit passé, devant les maisons où elle avoit demeuré; et le tout par conjecture, car une de mes ineptes bizarreries étoit de n'oser m'informer d'elle ni prononcer son nom sans la plus absolue nécessité. Il me sembloit qu'en la nommant je disois tout ce qu'elle m'inspiroit, que ma bouche révéloit le secret de mon cœur, que je la compromettois en quelque sorte. Je crois même qu'il se mêloit à cela quelque frayeur qu'on ne me dît du mal d'elle. On avoit parlé beaucoup de sa démarche, et un peu de sa conduite. De peur qu'on n'en dît pas ce que je voulois entendre, j'aimois mieux qu'on n'en parlât point du tout.

Comme mes écoliers ne m'occupoient pas beaucoup, et que sa ville natale n'étoit qu'à quatre lieues de Lausanne, j'y fis une promenade de deux ou trois jours, durant lesquels la plus douce émotion ne me quitta point. L'aspect du lac de Genève et de ses admirables côtes eut toujours à mes yeux un attrait particulier que je ne saurois expliquer, et qui ne tient pas seulement à la beauté du spectacle, mais à je ne sais quoi de plus intéressant qui m'affecte et m'attendrit. Toutes les fois que j'approche du pays de Vaud, j'éprouve une impression composée du souvenir de Mme de Warens qui y est née, de mon père qui y vivoit, de Mlle de Vulson qui y eut les prémices de mon cœur, de plusieurs voyages de plaisir que j'y fis dans mon enfance, et, ce me semble, de quelque autre cause encore plus secrète et plus forte que tout cela. Quand l'ardent désir de cette vie heureuse et douce qui me fuit et pour laquelle j'étois né vient enflammer mon imagination, c'est toujours au pays de Vaud, près du lac, dans des campagnes charmantes, qu'elle se fixe. Il me faut absolument un verger au bord de ce lac, et non pas d'un autre; il me faut un ami sûr, une femme aimable, une vache et un petit bateau. Je ne jouirai d'un bonheur parfait sur la terre que quand j'aurai tout cela. Je ris de la simplicité avec laquelle je suis allé plusieurs fois dans ce pays-là uniquement pour y chercher ce bonheur imaginaire. J'étois toujours surpris d'y trouver les habitans, surtout les femmes, d'un tout autre caractère que celui

que j'y cherchois. Combien cela me sembloit disparate ! Le pays et le peuple dont il est couvert ne m'ont jamais paru faits l'un pour l'autre.

Dans ce voyage de Vevay, je me livrois, en suivant ce beau rivage, à la plus douce mélancolie : mon cœur s'élançoit avec ardeur à mille félicités innocentes; je m'attendrissois, je soupirois et pleurois comme un enfant. Combien de fois, m'arrêtant pour pleurer à mon aise, assis sur une grosse pierre, je me suis amusé à voir tomber mes larmes dans l'eau !

J'allai à Vevay loger à *la Clef;* et pendant deux jours que j'y restai sans voir personne, je pris pour cette ville un amour qui m'a suivi dans tous mes voyages, et qui m'y a fait établir enfin les héros de mon roman. Je dirois volontiers à ceux qui ont du goût et qui sont sensibles : « Allez à Vevay, visitez le pays, examinez les sites, promenez-vous sur le lac, et dites si la nature n'a pas fait ce beau pays pour une Julie, pour une Claire et pour un Saint-Preux; mais ne les y cherchez pas. » Je reviens à mon histoire.

Comme j'étois catholique et que je me donnois pour tel, je suivois sans mystère et sans scrupule le culte que j'avois embrassé. Les dimanches, quand il faisoit beau, j'allois à la messe à Assens, à deux lieues de Lausanne. Je faisois ordinairement cette course avec d'autres catholiques, surtout avec un brodeur parisien dont j'ai oublié le nom. Ce n'étoit pas un Parisien comme moi, c'étoit un vrai Parisien de Paris, un archi-Parisien du bon Dieu, bonhomme comme un Champenois. Il aimoit si fort son pays, qu'il ne voulut jamais douter que j'en fusse, de peur de perdre cette occasion d'en parler. M. de Crouzas, lieutenant baillival, avoit un jardinier de Paris aussi, mais moins complaisant, et qui trouvoit la gloire de son pays compromise à ce qu'on osât se donner pour en être lorsqu'on n'avoit pas cet honneur. Il me questionnoit de l'air d'un homme sûr de me prendre en faute, et puis sourioit malignement. Il me demanda une fois ce qu'il y avoit de remarquable au marché Neuf. Je battis la campagne comme on peut croire. Après avoir passé vingt ans à Paris, je dois à présent connoître cette ville; cependant, si l'on me faisoit aujourd'hui pareille question, je ne serois pas moins embarrassé d'y répondre; et de cet embarras on pourroit aussi bien conclure que je n'ai jamais été à Paris : tant, lors même qu'on rencontre la vérité, l'on est sujet à se fonder sur des principes trompeurs.

Je ne saurois dire exactement combien de temps je demeurai à Lausanne. Je n'apportai pas de cette ville des souvenirs bien rappelans. Je sais seulement que, n'y trouvant pas à vivre, j'allai de là à Neuchâtel, et que j'y passai l'hiver. Je réussis mieux dans cette dernière ville; j'y eus des écoliers, et j'y gagnai de quoi m'acquitter avec mon bon ami Perrotet, qui m'avoit fidèlement envoyé mon petit bagage, quoique je lui redusse assez d'argent.

J'apprenois insensiblement la musique en l'enseignant. Ma vie étoit assez douce; un homme raisonnable eût pu s'en contenter : mais mon cœur inquiet me demandoit autre chose. Les dimanches et les jours où

j'étois libre, j'allois courir les campagnes et les bois des environs, toujours errant, rêvant, soupirant, et quand j'étois une fois sorti de la ville, je n'y rentrois plus que le soir. Un jour, étant à Boudry, j'entrai pour dîner dans un cabaret : j'y vis un homme à grande barbe avec un habit violet à la grecque, un bonnet fourré, l'équipage et l'air assez noble, et qui souvent avoit peine à se faire entendre; ne parlant qu'un jargon presque indéchiffrable, mais plus ressemblant à l'italien qu'à nulle autre langue. J'entendois presque tout ce qu'il disoit, et j'étois le seul; il ne pouvoit s'énoncer que par signes avec l'hôte et les gens du pays. Je lui dis quelques mots en italien qu'il entendit parfaitement : il se leva, et vint m'embrasser avec transport. La liaison fut bientôt faite, et dès ce moment je lui servis de truchement. Son dîner étoit bon, le mien étoit moins que médiocre; il m'invita de prendre part au sien, je fis peu de façons. En buvant et baragouinant nous achevâmes de nous familiariser; et dès la fin du repas nous devînmes inséparables. Il me conta qu'il étoit prélat grec et archimandrite de Jérusalem, qu'il étoit chargé de faire une quête en Europe pour le rétablissement du saint sépulcre. Il me montra de belles patentes de la czarine et de l'empereur; il en avoit de beaucoup d'autres souverains. Il étoit assez content de ce qu'il avoit amassé jusqu'alors; mais il avoit eu des peines incroyables en Allemagne, n'entendant pas un mot d'allemand, de latin ni de françois, et réduit à son grec, au turc et à la langue franque pour toute ressource; ce qui ne lui en procuroit pas beaucoup dans le pays où il s'étoit enfourné. Il me proposa de l'accompagner pour lui servir de secrétaire et d'interprète. Malgré mon petit habit violet, nouvellement acheté et qui ne cadroit pas mal avec mon nouveau poste, j'avois l'air si peu étoffé, qu'il ne me crut pas difficile à gagner, et il ne se trompa point. Notre accord fut bientôt fait; je ne demandois rien, et il promettoit beaucoup. Sans caution, sans sûreté, sans connoissance, je me livre à sa conduite, et dès le lendemain me voilà parti pour Jérusalem.

Nous commençâmes notre tournée par le canton de Fribourg, où il ne fit pas grand'chose. La dignité épiscopale ne permettoit pas de faire le mendiant, et de quêter aux particuliers; mais nous présentâmes sa commission au sénat, qui lui donna une petite somme. De là, nous fûmes à Berne. Nous logeâmes au Faucon, bonne auberge alors, où l'on trouvoit bonne compagnie. La table étoit nombreuse et bien servie. Il y avoit longtemps que je faisois mauvaise chère; j'avois grand besoin de me refaire, j'en avois l'occasion, et j'en profitai. Mgr l'archimandrite étoit lui-même un homme de bonne compagnie, aimant assez à tenir table, gai, parlant bien pour ceux qui l'entendoient, ne manquant pas de certaines connoissances, et plaçant son érudition grecque avec assez d'agrément. Un jour, cassant au dessert des noisettes, il se coupa le doigt fort avant; et comme le sang sortoit avec abondance, il montra son doigt à la compagnie, et dit en riant : *Mirate, signori, questo è sangue pelasgo.*

A Berne, mes fonctions ne lui furent pas inutiles, et je ne m'en tirai pas aussi mal que j'avois craint. J'étois bien plus hardi et mieux par-

lant que je n'aurois été pour moi-même. Les choses ne se passèrent pas aussi simplement qu'à Fribourg : il fallut de longues et fréquentes conférences avec les premiers de l'État, et l'examen de ses titres ne fut pas l'affaire d'un jour. Enfin, tout étant en règle, il fut admis à l'audience du sénat. J'entrai avec lui comme son interprète, et l'on me dit de parler. Je ne m'attendois à rien moins, et il ne m'étoit pas venu dans l'esprit qu'après avoir longtemps conféré avec les membres, il fallût s'adresser au corps comme si rien n'eût été dit. Qu'on juge de mon embarras ! Pour un homme aussi honteux, parler non-seulement en public, mais devant le sénat de Berne, et parler impromptu sans avoir une seule minute pour me préparer, il y avoit là de quoi m'anéantir. Je ne fus pas même intimidé. J'exposai succinctement et nettement la commission de l'archimandrite. Je louai la piété des princes qui avoient contribué à la collecte qu'il étoit venu faire. Piquant d'émulation celle de Leurs Excellences, je dis qu'il n'y avoit pas moins à espérer de leur munificence accoutumée; et puis, tâchant de prouver que cette bonne œuvre en étoit également une pour tous les chrétiens sans distinction de secte, je finis par promettre les bénédictions du ciel à ceux qui voudroient y prendre part. Je ne dirai pas que mon discours fit effet; mais il est sûr qu'il fut goûté, et qu'au sortir de l'audience l'archimandrite reçut un présent fort honnête, et de plus, sur l'esprit de son secrétaire des complimens dont j'eus l'agréable emploi d'être le truchement, mais que je n'osai lui rendre à la lettre. Voilà la seule fois de ma vie que j'aie parlé en public et devant un souverain, et la seule fois aussi peut-être que j'aie parlé hardiment et bien. Quelle différence dans les dispositions du même homme ! Il y a trois ans qu'étant allé voir à Yverdun mon vieux ami M. Roguin, je reçus une députation pour me remercier de quelques livres que j'avois donnés à la bibliothèque de cette ville. Les Suisses sont grands harangueurs, ces messieurs me haranguèrent. Je me crus obligé de répondre, mais je m'embarrassai tellement dans ma réponse, et ma tête se brouilla si bien, que je restai court, et me fis moquer de moi. Quoique timide naturellement, j'ai été hardi quelquefois dans ma jeunesse, jamais dans mon âge avancé. Plus j'ai vu le monde, moins j'ai pu me faire à son ton.

Partis de Berne, nous allâmes à Soleure; car le dessein de l'archimandrite étoit de reprendre la route d'Allemagne, et de s'en retourner par la Hongrie ou par la Pologne, ce qui faisoit une route immense : mais comme chemin faisant sa bourse s'emplissoit plus qu'elle ne se vidoit, il craignoit peu les détours. Pour moi, qui me plaisois presque autant à cheval qu'à pied, je n'aurois pas mieux demandé que de voyager ainsi toute ma vie : mais il étoit écrit que je n'irois pas si loin.

La première chose que nous fîmes arrivant à Soleure fut d'aller saluer M. l'ambassadeur de France. Malheureusement pour mon évêque, cet ambassadeur étoit le marquis de Bonac, qui avait été ambassadeur à la Porte, et qui devoit être au fait de tout ce qui regardoit le saint sépulcre. L'archimandrite eut une audience d'un quart d'heure,

où je ne fus pas admis, parce que M. l'ambassadeur entendoit la langue franque, et parloit l'italien du moins aussi bien que moi. A la sortie de mon Grec je voulus le suivre : on me retint, ce fut mon tour. M'étant donné pour Parisien, j'étois comme tel sous la juridiction de Son Excellence. Elle me demanda qui j'étois, m'exhorta de lui dire la vérité; je le lui promis en lui demandant une audience particulière qui me fut accordée. M. l'ambassadeur m'emmena dans son cabinet, dont il ferma sur nous la porte; et là, me jetant à ses pieds, je lui tins parole. Je n'aurois pas moins dit quand je n'aurois rien promis, car un continuel besoin d'épanchement met à tout moment mon cœur sur mes lèvres; et, après m'être ouvert sans réserve au musicien Lutold, je n'avois garde de faire le mystérieux avec le marquis de Bonac. Il fut si content de ma petite histoire et de l'effusion de cœur avec laquelle il vit que je l'avois contée, qu'il me prit par la main, entra chez Mme l'ambassadrice, et me présenta à elle en lui faisant un abrégé de mon récit. Mme de Bonac m'accueillit avec bonté, et dit qu'il ne falloit pas me laisser aller avec ce moine grec. Il fut résolu que je resterois à l'hôtel en attendant qu'on vît ce qu'on pourroit faire de moi. Je voulus aller faire mes adieux à mon pauvre archimandrite, pour lequel j'avois conçu de l'attachement : on ne me le permit pas. On envoya lui signifier mes arrêts, et un quart d'heure après je vis arriver mon petit sac. M. de La Martinière, secrétaire d'ambassade, fut en quelque façon chargé de moi. En me conduisant dans la chambre qui m'étoit destinée, il me dit : « Cette chambre a été occupée sous le comte du Luc par un homme célèbre du même nom que vous : il ne tient qu'à vous de le remplacer de toutes manières, et de faire dire un jour, Rousseau premier, Rousseau second. » Cette conformité, qu'alors je n'espérois guère, eût moins flatté mes désirs si j'avois pu prévoir à quel prix je l'achèterois un jour.

Ce que m'avoit dit M. de La Martinière me donna de la curiosité. Je lus les ouvrages de celui dont j'occupois la chambre; et, sur le compliment qu'on m'avoit fait, croyant avoir du goût pour la poésie, je fis pour mon coup d'essai une cantate à la louange de Mme de Bonac. Ce goût ne se soutint pas. J'ai fait de temps en temps de médiocres vers : c'est un exercice assez bon pour se rompre aux inversions élégantes, et apprendre à mieux écrire en prose : mais je n'ai jamais trouvé dans la poésie françoise assez d'attrait pour m'y livrer tout à fait.

M. de La Martinière voulut voir de mon style, et me demanda par écrit le même détail que j'avois fait à M. l'ambassadeur. Je lui écrivis une longue lettre [1], que j'apprends avoir été conservée par M. de Marianne, qui étoit attaché depuis longtemps au marquis de Bonac, et qui depuis a succédé à M. de La Martinière sous l'ambassade de M. de Courteilles. J'ai prié M. de Malesherbes de tâcher de me procurer une copie de cette lettre. Si je puis l'avoir par lui ou par d'autres, on la trouvera dans le recueil qui doit accompagner mes *Confessions*.

1. Cette lettre se trouve t. IV, p. 102. (Éd.)

L'expérience que je commençois d'avoir modéroit peu à peu mes projets romanesques; et, par exemple, non-seulement je ne devins point amoureux de Mme de Bonac, mais je sentis d'abord que je ne pouvois faire un grand chemin dans la maison de son mari. M. de La Martinière en place, et M. de Marianne pour ainsi dire en survivance, ne me laissoient espérer pour toute fortune qu'un emploi de sous-secrétaire qui ne me tentoit pas infiniment. Cela fit que quand on me consulta sur ce que je voulois faire, je marquai beaucoup d'envie d'aller à Paris. M. l'ambassadeur goûta cette idée, qui tendoit au moins à le débarrasser de moi. M. de Merveilleux, secrétaire interprète de l'ambassade, dit que son ami M. Godard, colonel suisse au service de France, cherchoit quelqu'un pour mettre auprès de son neveu, qui entroit fort jeune au service, et pensa que je pourrois lui convenir. Sur cette idée assez légèrement prise, mon départ fut résolu; et moi, qui voyois un voyage à faire et Paris au bout, j'en fus dans la joie de mon cœur. On me donna quelques lettres, cent francs pour mon voyage accompagnés de fort bonnes leçons, et je partis.

Je mis à ce voyage une quinzaine de jours, que je peux compter parmi les heureux de ma vie. J'étois jeune, je me portois bien, j'avois assez d'argent, beaucoup d'espérance, je voyageois à pied, et je voyageois seul. On seroit étonné de me voir compter un pareil avantage, si déjà l'on n'avoit dû se familiariser avec mon humeur. Mes douces chimères me tenoient compagnie, et jamais la chaleur de mon imagination n'en enfanta de plus magnifiques. Quand on m'offroit quelque place vide dans une voiture, ou que quelqu'un m'accostoit en route, je rechignois de voir renverser la fortune dont je bâtissois l'édifice en marchant. Cette fois mes idées étoient martiales. J'allois m'attacher à un militaire et devenir militaire moi-même; car on avoit arrangé que je commencerois par être cadet. Je croyois déjà me voir en habit d'officier avec un beau plumet blanc. Mon cœur s'enfloit à cette noble idée. J'avois quelque teinture de géométrie et de fortifications; j'avois un oncle ingénieur; j'étois en quelque sorte enfant de la balle. Ma vue courte offroit un peu d'obstacle, mais qui ne m'embarrassoit pas; et je comptois bien à force de sang-froid et d'intrépidité suppléer à ce défaut. J'avois lu que le maréchal Schomberg avoit la vue très-courte; pourquoi le maréchal Rousseau ne l'auroit-il pas? Je m'échauffois tellement sur ces folies, que je ne voyois plus que troupes, remparts, gabions, batteries, et moi, au milieu du feu et de la fumée, donnant tranquillement mes ordres la lorgnette à la main. Cependant, quand je passois dans des campagnes agréables, que je voyois des bocages et des ruisseaux, ce touchant aspect me faisoit soupirer de regret; je sentois au milieu de ma gloire que mon cœur n'étoit pas fait pour tant de fracas; et bientôt, sans savoir comment, je me retrouvois au milieu de mes chères bergeries, renonçant pour jamais aux travaux de Mars.

Combien l'abord de Paris démentit l'idée que j'en avois! La décoration extérieure que j'avois vue à Turin, la beauté des rues, la symétrie et l'alignement des maisons, me faisoient chercher à Paris autre

chose encore. Je m'étois figuré une ville aussi belle que grande, de l'aspect le plus imposant, où l'on ne voyoit que de superbes rues, des palais de marbre et d'or. En entrant par le faubourg Saint-Marceau, je ne vis que de petites rues sales et puantes, de vilaines maisons noires, l'air de la malpropreté, de la pauvreté, des mendians, des charretiers, des ravaudeuses, des crieuses de tisane et de vieux chapeaux. Tout cela me frappa d'abord à un tel point, que tout ce que j'ai vu depuis à Paris de magnificence réelle n'a pu détruire cette première impression, et qu'il m'en est resté toujours un secret dégoût pour l'habitation de cette capitale. Je puis dire que tout le temps que j'y ai vécu dans la suite ne fut employé qu'à y chercher des ressources pour me mettre en état d'en vivre éloigné. Tel est le fruit d'une imagination trop active, qui exagère par-dessus l'exagération des hommes, et voit toujours plus que ce qu'on lui dit. On m'avoit tant vanté Paris, que je me l'étois figuré comme l'ancienne Babylone, dont je trouverois peut-être autant à rabattre, si je l'avois vue, du portrait que je m'en suis fait. La même chose m'arriva à l'Opéra, où je me pressai d'aller le lendemain de mon arrivée; la même chose m'arriva dans la suite à Versailles; dans la suite encore en voyant la mer, et la même chose m'arrivera toujours en voyant des spectacles qu'on m'aura trop annoncés : car il est impossible aux hommes et difficile à la nature elle-même de passer en richesse mon imagination.

A la manière dont je fus reçu de tous ceux pour qui j'avois des lettres, je crus ma fortune faite. Celui à qui j'étois le plus recommandé, et qui me caressa le moins, étoit M. de Surbeck, retiré du service et vivant philosophiquement à Bagneux, où je fus le voir plusieurs fois, et où jamais il ne m'offrit un verre d'eau. J'eus plus d'accueil de Mme de Merveilleux, belle-sœur de l'interprète, et de son neveu, officier aux gardes : non-seulement la mère et le fils me reçurent bien, mais ils m'offrirent leur table, dont je profitai souvent durant mon séjour à Paris. Mme de Merveilleux me parut avoir été belle; ses cheveux étoient d'un beau noir, et faisoient, à la vieille mode, le crochet sur ses tempes. Il lui restoit ce qui ne périt point avec les attraits, un esprit très-agréable. Elle me parut goûter le mien, et fit tout ce qu'elle put pour me rendre service; mais personne ne la seconda, et je fus bientôt désabusé de tout ce grand intérêt qu'on avoit paru prendre à moi. Il faut pourtant rendre justice aux François; ils ne s'épuisent point autant qu'on dit en protestations, et celles qu'ils font sont presque toujours sincères; mais ils ont une manière de paroître s'intéresser à vous qui trompe plus que des paroles. Les gros complimens des Suisses n'en peuvent imposer qu'à des sots : les manières des François sont plus séduisantes en cela même qu'elles sont plus simples : on croiroit qu'ils ne vous disent pas tout ce qu'ils veulent faire, pour vous surprendre plus agréablement. Je dirai plus : ils ne sont point faux dans leurs démonstrations; ils sont naturellement officieux, humains, bienveillans, et même, quoi qu'on en dise, plus vrais qu'aucune autre nation; mais ils sont légers et volages. Ils ont en effet le sentiment qu'ils vous témoignent, mais ce sentiment

s'en va comme il est venu. En vous parlant ils sont pleins de vous; ne vous voient-ils plus, ils vous oublient. Rien n'est permanent dans leur cœur : tout est chez eux l'œuvre du moment.

Je fus donc beaucoup flatté et peu servi. Ce colonel Godard, au neveu duquel on m'avoit donné, se trouva être un vilain vieux avare, qui, quoique tout cousu d'or, voyant ma détresse, me voulut avoir pour rien. Il prétendoit que je fusse auprès de son neveu une espèce de valet sans gages plutôt qu'un vrai gouverneur. Attaché continuellement à lui, et par là dispensé du service, il falloit que je vécusse de ma paye de cadet, c'est-à-dire de soldat, et à peine consentoit-il à me donner l'uniforme; il auroit voulu que je me contentasse de celui du régiment. Mme de Merveilleux, indignée de ses propositions, me détourna elle-même de les accepter; son fils fut du même sentiment. On cherchoit autre chose, et l'on ne trouvoit rien. Cependant je commençois d'être pressé, et cent francs, sur lesquels j'avois fait mon voyage, ne pouvoient me mener bien loin. Heureusement je reçus, de la part de M. l'ambassadeur, encore une petite remise qui me fit grand bien; et je crois qu'il ne m'auroit pas abandonné si j'eusse eu plus de patience; mais languir, attendre, solliciter, sont pour moi choses impossibles. Je me rebutai, je ne parus plus, et tout fut fini. Je n'avois pas oublié ma pauvre maman; mais comment la trouver? où la chercher? Mme de Merveilleux, qui savoit mon histoire, m'avoit aidé dans cette recherche, et longtemps inutilement. Enfin elle m'apprit que Mme de Warens étoit repartie il y avoit plus de deux mois, mais qu'on ne savoit si elle étoit allée en Savoie ou à Turin, et que quelques personnes la disoient retournée en Suisse. Il ne m'en fallut pas davantage pour me déterminer à la suivre, bien sûr qu'en quelque lieu qu'elle fût je la trouverois plus aisément en province que je n'avois pu faire à Paris.

Avant de partir j'exerçai mon nouveau talent poétique dans une épître au colonel Godard, où je le drapai de mon mieux. Je montrai ce barbouillage à Mme de Merveilleux, qui, au lieu de me censurer comme elle auroit dû faire, rit beaucoup de mes sarcasmes, de même que son fils, qui, je crois, n'aimoit pas M. Godard, et il faut avouer qu'il n'étoit pas aimable. J'étois tenté de lui envoyer mes vers; ils m'y encouragèrent : j'en fis un paquet à son adresse, et comme il n'y avoit point alors à Paris de petite poste, je le mis dans ma poche, et le lui envoyai d'Auxerre en passant. Je ris quelquefois encore en songeant aux grimaces qu'il dut faire en lisant ce panégyrique, où il étoit peint trait pour trait. Il commençoit ainsi :

Tu croyois, vieux penard, qu'une folle manie
D'élever ton neveu m'inspireroit l'envie.

Cette petite pièce, mal faite à la vérité, mais qui ne manquoit pas de sel, et qui annonçoit du talent pour la satire, est cependant le seul écrit satirique qui soit sorti de ma plume. J'ai le cœur trop peu haineux pour me prévaloir d'un pareil talent; mais je crois qu'on peut juger par quelques écrits polémiques faits de temps à autre pour ma

défense, que, si j'avois été d'humeur batailleuse, mes agresseurs auroient eu rarement les rieurs de leur côté.

La chose que je regrette le plus dans les détails de ma vie dont j'ai perdu la mémoire est de n'avoir pas fait des journaux de mes voyages. Jamais je n'ai tant pensé, tant existé, tant vécu, tant été moi, si j'ose ainsi dire, que dans ceux que j'ai faits seul et à pied. La marche a quelque chose qui anime et avive mes idées : je ne puis presque penser quand je reste en place; il faut que mon corps soit en branle pour y mettre mon esprit. La vue de la campagne, la succession des aspects agréables, le grand air, le grand appétit, la bonne santé que je gagne en marchant, la liberté du cabaret, l'éloignement de tout se qui me fait sentir ma dépendance, de tout ce qui me rappelle à ma situation, tout cela dégage mon âme, me donne une plus grande audace de penser, me jette en quelque sorte dans l'immensité des êtres pour les combiner, les choisir, me les approprier à mon gré, sans gène et sans crainte. Je dispose en maître de la nature entière; mon cœur, errant d'objet en objet, s'unit, s'identifie à ceux qui le flattent, s'entoure d'images charmantes, s'enivre de sentimens délicieux. Si pour les fixer je m'amuse à les décrire en moi-même, quelle vigueur de pinceau, quelle fraîcheur de coloris, quelle énergie d'expression je leur donne! On a, dit-on, trouvé de tout cela dans mes ouvrages, quoique écrits vers le déclin de mes ans. Ah! si l'on eût vu ceux de ma première jeunesse, ceux que j'ai faits durant mes voyages, ceux que j'ai composés et que je n'ai jamais écrits!... Pourquoi, direz-vons, ne les pas écrire? Et pourquoi les écrire? vous répondrai-je : pourquoi m'ôter le charme actuel de la jouissance, pour dire à d'autres que j'avois joui? Que m'importoient des lecteurs, un public et toute la terre, tandis que je planois dans le ciel? D'ailleurs, portois-je avec moi du papier, des plumes? Si j'avois pensé à tout cela, rien ne me seroit venu. Je ne prévoyois pas que j'aurois des idées; elles viennent quand il leur plaît, non quand il me plaît. Elles ne viennent point, ou elles viennent en foule, elles m'accablent de leur nombre et de leur force. Dix volumes par jour n'auroient pas sufli. Où prendre du temps pour les écrire? En arrivant je ne songeois qu'à bien dîner. En partant je ne songeois qu'à bien marcher. Je sentois qu'un nouveau paradis m'attendoit à la porte. Je ne songeois qu'à l'aller chercher.

Jamais je n'ai si bien senti tout cela que dans le retour dont je parle. En venant à Paris, je m'étois borné aux idées relatives à ce que j'y allois faire. Je m'étois élancé dans la carrière où j'allois entrer, et je l'avois parcourue avec assez de gloire; mais cette carrière n'étoit pas celle où mon cœur m'appeloit, et les êtres réels nuisoient aux êtres imaginaires. Le colonel Godard et son neveu figuroient mal avec un héros tel que moi. Grâces au ciel j'étois maintenant délivré de tous ces obstacles : je pouvois m'enfoncer à mon gré dans le pays des chimères, car il ne restoit que cela devant moi. Aussi je m'y égarai si bien, que je perdis réellement plusieurs fois ma route, et j'eusse été fort fâché d'aller plus droit, car, sentant qu'à Lyon j'allois me retrouver sur la terre, j'aurois voulu n'y jamais arriver.

Un jour entre autres, m'étant à dessein détourné pour voir de près un lieu qui me parut admirable, je m'y plus si fort et j'y fis tant de tours que je me perdis enfin tout à fait. Après plusieurs heures de course inutile, las et mourant de soif et de faim, j'entrai chez un paysan dont la maison n'avoit pas belle apparence, mais c'étoit la seule que je visse aux environs. Je croyois que c'étoit comme à Genève ou en Suisse, où tous les habitans à leur aise sont en état d'exercer l'hospitalité. Je priai celui-ci de me donner à dîner en payant. Il m'offrit du lait écrémé et de gros pain d'orge, en me disant que c'étoit tout ce qu'il avoit. Je buvois ce lait avec délices, et je mangeois ce pain, paille et tout; mais cela n'étoit pas fort restaurant pour un homme épuisé de fatigue. Ce paysan, qui m'examinoit, jugea de la vérité de mon histoire par celle de mon appétit. Tout de suite après avoir dit qu'il voyoit bien[1] que j'étois un bon jeune honnête homme qui n'étoit pas là pour le vendre, il ouvrit une petite trappe à côté de sa cuisine, descendit, et revint un moment après avec un bon pain bis de pur froment, un jambon très-appétissant quoique entamé, et une bouteille de vin dont l'aspect me réjouit le cœur plus que tout le reste : on joignit à cela une omelette assez épaisse; et je fis un dîner tel qu'autre qu'un piéton n'en connut jamais. Quand ce vint à payer, voilà son inquiétude et ses craintes qui le reprennent; il ne vouloit point de mon argent, il le repoussoit avec un trouble extraordinaire, et ce qu'il y avoit de plaisant étoit que je ne pouvois imaginer de quoi il avoit peur. Enfin il prononça en frémissant ces mots terribles de commis et de rats de cave. Il me fit entendre qu'il cachoit son vin à cause des aides, qu'il cachoit son pain à cause de la taille, et qu'il seroit un homme perdu si l'on pouvoit se douter qu'il ne mourût pas de faim. Tout ce qu'il me dit à ce sujet, et dont je n'avois pas la moindre idée, me fit une impression qui ne s'effacera jamais. Ce fut là le germe de cette haine inextinguible qui se développa depuis dans mon cœur contre les vexations qu'éprouve le malheureux peuple et contre ses oppresseurs. Cet homme, quoique aisé, n'osoit manger le pain qu'il avoit gagné à la sueur de son front, et ne pouvoit éviter sa ruine qu'en montrant la même misère qui régnoit autour de lui. Je sortis de sa maison aussi indigné qu'attendri, et déplorant le sort de ces belles contrées à qui la nature n'a prodigué ses dons que pour en faire la proie des barbares publicains.

Voilà le seul souvenir bien distinct qui me reste de ce qui m'est arrivé durant ce voyage. Je me rappelle seulement encore qu'en approchant de Lyon je fus tenté de prolonger ma route pour aller voir les bords du Lignon; car, parmi les romans que j'avois lus avec mon père, l'*Astrée* n'avoit pas été oubliée, et c'étoit celui qui me revenoit au cœur le plus fréquemment. Je demandai la route du Forez; et tout en causant avec une hôtesse elle m'apprit que c'étoit un bon pays de ressource pour les ouvriers, qu'il y avoit beaucoup de forges, et qu'on

1. Apparemment je n'avois pas encore alors la physionomie qu'on m'a donnée depuis dans mes portraits.

y travailloit fort bien en fer. Cet éloge calma tout à coup ma curiosité romanesque, et je ne jugeai pas à propos d'aller chercher des Dianes et des Sylvandres chez un peuple de forgerons. La bonne femme qui m'encourageoit de la sorte m'avoit sûrement pris pour un garçon serrurier.

Je n'allois pas tout à fait à Lyon sans vues. En arrivant, j'allai voir aux Chasottes Mlle du Châtelet, amie de Mme de Warrens, et pour laquelle elle m'avoit donné une lettre quand je vins avec M. Le Maître : ainsi c'étoit une connoissance déjà faite. Mlle du Châtelet m'apprit qu'en effet son amie avoit passé à Lyon, mais qu'elle ignoroit si elle avoit poussé sa route jusqu'en Piémont, et qu'elle étoit incertaine elle-même en partant si elle ne s'arrêteroit point en Savoie; que si je voulois elle écriroit pour en avoir des nouvelles; et que le meilleur parti que j'eusse à prendre étoit de les attendre à Lyon. J'acceptai l'offre; mais je n'osai dire à Mlle du Châtelet que j'étois pressé de la réponse, et que ma petite bourse épuisée ne me laissoit pas en état de l'attendre longtemps. Ce qui me retint n'étoit pas qu'elle m'eût mal reçu; au contraire, elle m'avoit fait beaucoup de caresses, et me traitoit sur un pied d'égalité qui m'ôtoit le courage de lui laisser voir mon état, et de descendre du rôle de bonne compagnie à celui d'un malheureux mendiant.

Il me semble de voir assez clairement la suite de tout ce que j'ai marqué dans ce livre. Cependant je crois me rappeler, dans le même intervalle, un autre voyage de Lyon, dont je ne puis marquer la place, et où je me trouvai déjà fort à l'étroit. Une petite anecdote assez difficile à dire ne me permettra jamais de l'oublier. J'étois un soir assis en Bellecour après un très-mince souper, rêvant aux moyens de me tirer d'affaire, quand un homme en bonnet vint s'asseoir à côté de moi. Cet homme avoit l'air d'un de ces ouvriers en soie qu'on appelle à Lyon des taffetatiers. Il m'adresse la parole; je lui réponds. A peine avions-nous causé un quart d'heure, que, toujours avec le même sang-froid et sans changer de ton, il me propose de nous amuser de compagnie. J'attendois qu'il m'expliquât quel étoit cet amusement; mais, sans rien ajouter, il se mit en devoir de m'en donner l'exemple. Nous nous touchions presque, et la nuit n'étoit pas assez obscure pour m'empêcher de voir à quel exercice il se préparoit. Il n'en vouloit point à ma personne; du moins rien ne m'annonçoit cette intention, et le lieu ne l'eût pas favorisé, il ne vouloit exactement, comme il me l'avoit dit, que s'amuser et que je m'amusasse, chacun pour son compte; et cela lui paroissoit si simple, qu'il n'avoit pas même supposé qu'il ne me le parût pas comme à lui. Je fus si effrayé de cette impudence, que, sans lui répondre, je me levai précipitamment et me mis à fuir à toutes jambes, croyant avoir ce misérable à mes trousses. J'étois si troublé, qu'au lieu de gagner mon logis par la rue Saint-Dominique, je courus du côté du quai, et ne m'arrêtai qu'au delà du pont de bois, aussi tremblant que si je venois de commettre un crime. J'étois sujet au même vice : ce souvenir m'en guérit pour longtemps.

A ce voyage-ci j'eus une aventure à peu près du même genre, mais qui me mit en plus grand danger. Sentant mes espèces tirer à leur fin, j'en ménageois le chétif reste. Je prenois moins souvent mes repas à mon auberge, et bientôt je n'en pris plus du tout, pouvant, pour cinq ou six sous, à la taverne, me rassasier tout aussi bien que je faisois là pour mes vingt-cinq. N'y mangeant plus, je ne savois comment y aller coucher, non que j'y dusse grand'chose, mais j'avois honte d'occuper une chambre sans rien faire gagner à mon hôtesse. La saison étoit belle. Un soir qu'il faisoit fort chaud, je me déterminai à passer la nuit dans la place; et déjà je m'étois établi sur un banc, quand un abbé qui passoit, me voyant ainsi couché, s'approcha et me demanda si je n'avois point de gîte. Je lui avouai mon cas, et il en parut touché. Il s'assit à côté de moi, et nous causâmes. Il parloit agréablement : tout ce qu'il me dit me donna de lui la meilleure opinion du monde. Quand il me vit bien disposé, il me dit qu'il n'étoit pas logé au large, qu'il n'avoit qu'une seule chambre, mais qu'assurément il ne me laisseroit pas coucher ainsi dans la place; qu'il étoit tard pour trouver un gîte, et qu'il m'offroit pour cette nuit la moitié de son lit. J'accepte l'offre, espérant déjà me faire un ami qui pourroit m'être utile. Nous allons. Il bat le fusil. Sa chambre me parut propre dans sa petitesse : il m'en fit les honneurs fort poliment. Il tira d'un pot de verre des cerises à l'eau-de-vie; nous en mangeâmes chacun deux, et nous fûmes nous coucher.

Cet homme avoit les mêmes goûts que mon juif de l'hospice, mais il ne les manifestoit pas si brutalement. Soit que, sachant que je pouvois être entendu, il craignît de me forcer à me défendre, soit qu'en effet il fût moins confirmé dans ses projets, il n'osoit m'en proposer ouvertement l'exécution, et cherchoit à m'émouvoir sans m'inquiéter. Plus instruit que la première fois, je compris bientôt son dessein, et j'en frémis. Ne sachant ni dans quelle maison, ni entre les mains de qui j'étois, je craignis, en faisant du bruit, de le payer de ma vie. Je feignis d'ignorer ce qu'il me vouloit; mais, paroissant très-importuné de ses caresses et très-décidé à n'en pas endurer les progrès, je fis si bien qu'il fut obligé de se contenir. Alors je lui parlai avec toute la douceur et toute la fermeté dont j'étois capable; et, sans paroître rien soupçonner, je m'excusai de l'inquiétude que je lui avois montrée sur mon ancienne aventure, que j'affectai de lui conter en termes si pleins de dégoût et d'horreur, que je lui fis, je crois, mal au cœur à lui-même, et qu'il renonça tout à fait à son sale dessein. Nous passâmes tranquillement le reste de la nuit : il me dit même beaucoup de choses très-bonnes, très-sensées; et ce n'étoit assurément pas un homme sans mérite, quoique ce fût un grand vilain.

Le matin, M. l'abbé, qui ne vouloit pas avoir l'air mécontent, parla de déjeuner, et pria une des filles de son hôtesse, qui étoit jolie, d'en faire apporter. Elle lui dit qu'elle n'avoit pas le temps. Il s'adressa à sa sœur, qui ne daigna pas lui répondre. Nous attendions toujours, point de déjeuner. Enfin nous passâmes dans la chambre de ces demoiselles. Elles reçurent M. l'abbé d'un air très-peu caressant. J'eus

encore moins à me louer de leur accueil. L'aînée, en se retournant, m'appuya son talon pointu sur le bout du pied, où un cor fort douloureux m'avoit forcé de couper mon soulier; l'autre vint ôter brusquement de derrière moi une chaise sur laquelle j'étois prêt à m'asseoir; leur mère, en jetant de l'eau par la fenêtre, m'en aspergea le visage : en quelque place que je me misse, on m'en faisoit ôter pour y chercher quelque chose : je n'avois été de ma vie à pareille fête. Je voyois dans leurs regards insultans et moqueurs une fureur cachée à laquelle j'avois la stupidité de ne rien comprendre. Ébahi, stupéfait, prêt à les croire toutes possédées, je commençois tout de bon à m'effrayer, quand l'abbé, qui ne faisoit semblant de voir ni d'entendre, jugeant bien qu'il n'y avoit point de déjeuner à espérer, prit le parti de sortir, et je me hâtai de le suivre fort content d'échapper à ces trois furies. En marchant il me proposa d'aller déjeuner au café. Quoique j'eusse grand'faim, je n'acceptai point cette offre, sur laquelle il n'insista pas beaucoup non plus, et nous nous séparâmes au trois ou quatrième coin de rue : moi, charmé de perdre de vue tout ce qui appartenoit à cette maudite maison; et lui fort aise, à ce que je crois, de m'en avoir assez éloigné pour qu'elle ne me fût pas aisée à reconnoître. Comme à Paris, ni dans aucune autre ville, jamais rien ne m'est arrivé de semblable à ces deux aventures, il m'en est resté une impression peu avantageuse au peuple de Lyon, et j'ai toujours regardé cette ville comme celle de l'Europe où règne la plus affreuse corruption.

Le souvenir des extrémités où j'y fus réduit ne contribue pas non plus à m'en rappeler agréablement la mémoire. Si j'avois été fait comme un autre, que j'eusse eu le talent d'emprunter et de m'endetter à mon cabaret, je me serois aisément tiré d'affaire; mais c'est à quoi mon inaptitude égaloit ma répugnance; et, pour imaginer à quel point vont l'une et l'autre, il suffit de savoir qu'après avoir passé presque toute ma vie dans le mal-être, et souvent prêt à manquer de pain, il ne m'est jamais arrivé une seule fois de me faire demander de l'argent par un créancier sans lui en donner à l'intant même. Je n'ai jamais su faire de dettes criardes, et j'ai toujours mieux aimé souffrir que devoir.

C'étoit souffrir assurément que d'être réduit à passer la nuit dans la rue, et c'est ce qui m'est arrivé plusieurs fois à Lyon. J'aimois mieux employer quelques sous qui me restoient à payer mon pain que mon gîte, parce qu'après tout je risquois moins de mourir de sommeil que de faim. Ce qu'il y a d'étonnant, c'est que dans ce cruel état je n'étois ni inquiet ni triste. Je n'avois pas le moindre souci sur l'avenir, et j'attendois les réponses que devoit recevoir Mlle du Châtelet, couchant à la belle étoile, et dormant étendu par terre ou sur un banc aussi tranquillement que sur un lit de roses. Je me souviens même d'avoir passé une nuit délicieuse hors de la ville, dans un chemin qui côtoyoit le Rhône ou la Saône, car je ne me rappelle pas lequel des deux. Des jardins élevés en terrasse bordoient le chemin du côté opposé. Il avoit fait très-chaud ce jour-là, la soirée étoit charmante; la rosée humectoit l'herbe flétrie; point de vent, une nuit tranquille; l'air étoit frais

sans être froid; le soleil, après son coucher, avoit laissé dans le ciel des vapeurs rouges dont la réflexion rendoit l'eau couleur de roses; les arbres des terrasses étoient chargés de rossignols qui se répondoient de l'un à l'autre. Je me promenois dans une sorte d'extase, livrant mes sens et mon cœur à la jouissance de tout cela, et soupirant seulement un peu du regret d'en jouir seul. Absorbé dans ma douce rêverie, je prolongeai fort avant dans la nuit ma promenade, sans m'apercevoir que j'étois las. Je m'en aperçus enfin. Je me couchai voluptueusement sur la tablette d'une espèce de niche ou de fausse porte enfoncée dans un mur de terrasse; le ciel de mon lit étoit formé par les têtes des arbres; un rossignol étoit précisément au-dessus de moi : je m'endormis à son chant; mon sommeil fut doux, mon réveil le fut davantage. Il étoit grand jour : mes yeux, en s'ouvrant, virent l'eau, la verdure, un paysage admirable. Je me levai, me secouai : la faim me prit : je m'acheminai gaiement vers la ville, résolu de mettre à un bon déjeuner deux pièces de six blancs qui me restoient encore. J'étois de si bonne humeur, que j'allois chantant tout le long du chemin; et je me souviens même que je chantois une cantate de Batistin, intitulée *les Bains de Thomery*, que je savois par cœur. Que béni soit le bon Batistin et sa bonne cantate, qui m'a valu un meilleur déjeuner que celui sur lequel je comptois, et un dîner bien meilleur encore, sur lequel je n'avois point compté du tout! Dans mon meilleur train d'aller et de chanter, j'entends quelqu'un derrière moi : je me retourne, je vois un antonin [1] qui me suivoit et qui paroissoit m'écouter avec plaisir. Il m'accoste, me salue, me demande si je sais la musique. Je réponds : *Un peu*, pour faire entendre beaucoup. Il continue à me questionner : je lui conte une partie de mon histoire. Il me demande si je n'ai jamais copié de la musique. « Souvent, » lui dis-je. Et cela étoit vrai; ma meilleure manière de l'apprendre étoit d'en copier. « Eh bien! me dit-il, venez avec moi; je pourrai vous occuper quelques jours, durant lesquels rien ne vous manquera, pourvu que vous consentiez à ne pas sortir de la chambre. » J'acquiesçai très-volontiers, et je le suivis.

Cet antonin s'appelait M. Rolichon; il aimoit la musique, il la savoit et chantoit dans de petits concerts qu'il faisoit avec ses amis. Il n'y avoit rien là que d'innocent et d'honnête : mais ce goût dégénéroit apparemment en fureur, dont il étoit obligé de cacher une partie. Il me conduisit dans une petite chambre que j'occupai, et où je trouvai beaucoup de musique qu'il avait copiée. Il m'en donna d'autre à copier, particulièrement la cantate que j'avois chantée, et qu'il devoit chanter lui-même dans quelques jours. J'en demeurai là trois ou quatre à copier tout le temps où je ne mangeois pas; car de ma vie je ne fus si affamé ni mieux nourri. Il apportoit mes repas lui-même de leur cuisine; et il falloit qu'elle fût bonne si leur ordinaire valoit le mien.

1. Les *antonins* étoient une communauté de moines sécularisés et qui portoient la croix de Malte, pour avoir autrefois donné une partie de leurs biens à cet ordre. (Éd.)

De mes jours je n'eus tant de plaisir à manger; et il faut avouer aussi que ces lippées me venoient fort à propos, car j'étois sec comme du bois. Je travaillois presque d'aussi bon cœur que je mangeois, et ce n'est pas peu dire. Il est vrai que je n'étois pas aussi correct que diligent. Quelques jours après, M. Rolichon, que je rencontrai dans la rue, m'apprit que mes parties avoient rendu la musique inexécutable, tant elles s'étoient trouvées pleines d'omissions, de duplications, et de transpositions. Il faut avouer que j'ai choisi là dans la suite le métier du monde auquel j'étois le moins propre : non que ma note ne fût belle et que je ne copiasse fort nettement; mais l'ennui d'un long travail me donne des distractions si grandes, que je passe plus de temps à gratter qu'à noter, et que, si je n'apporte la plus grande attention à collationner mes parties, elles font toujours manquer l'exécution. Je fis donc très-mal en voulant bien faire, et pour aller vite j'allois tout de travers. Cela n'empêcha pas M. Rolichon de me bien traiter jusqu'à la fin, et de me donner encore en sortant un petit écu que je ne méritois guère, et qui me remit tout à fait en pied; car peu de jours après je reçus des nouvelles de maman qui étoit à Chambéry, et de l'argent pour l'aller joindre, ce que je fis avec transport. Depuis lors mes finances ont souvent été fort courtes, mais jamais assez pour être obligé de jeûner. Je marque cette époque avec un cœur sensible aux soins de la Providence. C'est la dernière fois de ma vie que j'ai senti la misère et la faim.

Je restai à Lyon sept ou huit jours encore pour attendre les commissions dont maman avoit chargé Mlle du Châtelet, que je vis durant ce temps-là plus assidûment qu'auparavant, ayant le plaisir de parler avec elle de son amie, et n'étant plus distrait par ces cruels retours sur ma situation, qui me forçoient de la cacher. Mlle du Châtelet n'étoit ni jeune ni jolie; mais elle ne manquoit pas de grâce; elle étoit liante et familière, et son esprit donnoit du prix à cette familiarité. Elle avoit ce goût de morale observatrice qui porte à étudier les hommes; et c'est d'elle, en première origine, que ce même goût m'est venu. Elle aimoit les romans de Le Sage et particulièrement *Gil Blas :* elle m'en parla, me le prêta, je le lus avec plaisir; mais je n'étois pas mûr encore pour ces sortes de lectures, il me falloit des romans à grands sentimens. Je passois ainsi mon temps à la grille de Mlle du Châtelet avec autant de plaisir que de profit; et il est certain que les entretiens intéressans et sensés d'une femme de mérite sont plus propres à former un jeune homme que toute la pédantesque philosophie des livres. Je fis connoissance aux Charsottes avec d'autres pensionnaires et de leurs amies, entre autres avec une jeune personne de quatorze ans appelée Mlle Serre à laquelle je ne fis pas alors une grande attention, mais dont je me passionnai huit ou neuf ans après, et avec raison, car c'étoit une charmante fille.

Occupé de l'attente de revoir bientôt ma bonne maman, je fis un peu de trêve à mes chimères, et le bonheur réel qui m'attendoit me dispensa d'en chercher dans mes visions. Non-seulement je la retrouvois, mais je retrouvois près d'elle et par elle un état agréable; car

elle marquoit m'avoir trouvé une occupation qu'elle espéroit qui me conviendroit, et qui ne m'éloigneroit pas d'elle. Je m'épuisois en conjectures pour deviner quelle pouvoit être cette occupation, et il auroit fallu deviner en effet pour rencontrer juste. J'avois suffisamment d'argent pour faire commodément la route. Mlle du Châtelet vouloit que je prisse un cheval; je n'y pus consentir, et j'eus raison : j'aurois perdu le plaisir du dernier voyage pédestre que j'ai fait en ma vie; car je ne peux donner ce nom aux excursions que je faisois souvent à mon voisinage, tandis que je demeurois à Motiers.

C'est une chose bien singulière que mon imagination ne se monte jamais plus agréablement que quand mon état est le moins agréable, et qu'au contraire elle est moins riante lorsque tout rit autour de moi. Ma mauvaise tête ne peut s'assujettir aux choses. Elle ne sauroit embellir : elle veut créer. Les objets réels s'y peignent tout au plus tels qu'ils sont; elle ne sait parer que les objets imaginaires. Si je veux peindre le printemps, il faut que je sois en hiver; si je veux décrire un beau paysage, il faut que je sois dans des murs; et j'ai dit cent fois que si jamais j'étois mis à la Bastille, j'y ferois le tableau de la liberté. Je ne voyois en partant de Lyon qu'un avenir agréable : j'étois aussi content et j'avois tout lieu de l'être, que je l'étois peu quand je partis de Paris. Cependant je n'eus point durant ce voyage ces rêveries délicieuses qui m'avoient suivi dans l'autre. J'avois le cœur serein, mais c'étoit tout. Je me rapprochois avec attendrissement de l'excellente amie que j'allois revoir. Je goûtois d'avance, mais sans ivresse, le plaisir de vivre auprès d'elle : je m'y étois toujours attendu; c'étoit comme s'il ne m'étoit rien arrivé de nouveau. Je m'inquiétois de ce que j'allois faire comme si cela eût été fort inquiétant. Mes idées étoient paisibles et douces, non célestes et ravissantes. Les objets frappoient ma vue; je donnois de l'attention aux paysages; je remarquois les arbres, les maisons, les ruisseaux; je délibérois aux croisées des chemins, j'avois peur de me perdre, et je ne me perdois point. En un mot, je n'étois plus dans l'empyrée; j'étois tantôt où j'étois, tantôt où j'allois, jamais plus loin.

Je suis en racontant mes voyages comme j'étois en les faisant; je ne saurois arriver. Le cœur me battoit de joie en approchant de ma chère maman. et je n'en allois pas plus vite. J'aime à marcher à mon aise, et m'arrêter quand il me plaît. La vie ambulante est celle qu'il me faut. Faire route à pied par un beau temps, dans un beau pays, sans être pressé, et avoir pour terme de ma course un objet agréable; voilà de toutes les manières de vivre celle qui est le plus de mon goût. Au reste, on sait déjà ce que j'entends par un beau pays. Jamais pays de plaine, quelque beau qu'il fût, ne parut tel à mes yeux. Il me faut des torrens, des rochers, des sapins, des bois noirs, des montagnes, des chemins raboteux à monter et à descendre, des précipices à mes côtés qui me fassent bien peur. J'eus ce plaisir, et je le goûtai dans tout son charme en approchant de Chambéry. Non loin d'une montagne coupée qu'on appelle le Pas de l'Échelle, au-dessous du grand chemin taillé dans le roc, à l'endroit appelé Chailles, court et bouillonne dans

des gouffres affreux une petite rivière qui paroît avoir mis à les creuser des milliers de siècles. On a bordé le chemin d'un parapet pour prévenir les malheurs : cela faisoit que je pouvois contempler au fond et gagner des vertiges tout à mon aise, car ce qu'il y a de plaisant dans mon goût pour les lieux escarpés, est qu'ils me font tourner la tête; et j'aime beaucoup ce tournoiement, pourvu que je sois en sûreté. Bien appuyé sur le parapet, j'avançois le nez, et je restois là des heures entières, entrevoyant de temps en temps cette écume et cette eau bleue dont j'entendois le mugissement à travers les cris des corbeaux et des oiseaux de proie qui voloient de roche en roche et de broussaille en broussaille, à cent toises au-dessous de moi. Dans les endroits où la pente étoit assez unie et la broussaille assez claire pour laisser passer des cailloux, j'en allois chercher au loin d'aussi gros que je les pouvois porter, je les rassemblois sur le parapet en pile; puis, les lançant l'un après l'autre, je me délectois à les voir rouler, bondir et voler en mille éclats avant que d'atteindre le fond du précipice.

Plus près de Chambéry j'eus un spectacle semblable en sens contraire. Le chemin passe au pied de la plus belle cascade que je vis de mes jours. La montagne est tellement escarpée, que l'eau se détache net et tombe en arcade assez loin pour qu'on puisse passer entre la cascade et la roche, quelquefois sans être mouillé : mais si l'on ne prend bien ses mesures, on y est aisément trompé, comme je le fus; car, à cause de l'extrême hauteur, l'eau se divise et tombe en poussière, et, lorsqu'on approche un peu trop de ce nuage, sans apercevoir d'abord qu'on se mouille, à l'instant on est tout trempé.

J'arrive enfin; je la revois. Elle n'étoit pas seule. M. l'intendant général étoit chez elle au moment que j'entrai. Sans me parler elle me prend par la main, et me présente à lui avec cette grâce qui lui ouvroit tous les cœurs : « Le voilà, monsieur, ce pauvre jeune homme; daignez le protéger aussi longtemps qu'il le méritera, je ne suis plus en peine de lui pour le reste de sa vie. » Puis, m'adressant la parole : « Mon enfant, me dit-elle, vous appartenez au roi; remerciez M. l'intendant qui vous donne du pain. » J'ouvrois de grands yeux sans rien dire, sans savoir trop qu'imaginer; il s'en fallut peu que l'ambition naissante ne me tournât la tête, et que je ne fisse déjà le petit intendant. Ma fortune se trouva moins brillante que sur ce début je ne l'avois imaginée; mais quant à présent, c'étoit assez pour vivre, et pour moi c'étoit beaucoup. Voici de quoi il s'agissoit.

Le roi Victor-Amédée jugeant, par le sort des guerres précédentes et par la position de l'ancien patrimoine de ses pères, qu'il lui échapperoit quelque jour, ne cherchoit qu'à l'épuiser. Il y avoit peu d'années qu'ayant résolu d'en mettre la noblesse à la taille, il avoit ordonné un cadastre général de tout le pays, afin que, rendant l'imposition réelle, on pût la répartir avec plus d'équité. Ce travail, commencé sous le père, fut achevé sous le fils[1]. Deux ou trois cents

1. C'est sous le fils, Charles Emmanuel III, que Rousseau fut momenta-

favorisa si bien son goût, qu'il devint un vrai botaniste, et que, s'il ne fût mort jeune, il se seroit fait un nom dans cette science, comme il en méritoit un parmi les honnêtes gens. Comme il étoit sérieux, même grave, et que j'étois plus jeune que lui, il devint pour moi une espèce de gouverneur, qui me sauva beaucoup de folies; car il m'en imposoit, et je n'osois m'oublier devant lui. Il en imposoit même à sa maîtresse, qui connoissoit son grand sens, sa droiture, son inviolable attachement pour elle, et qui le lui rendoit bien. Claude Anet étoit sans contredit un homme rare, et le seul même de son espèce que j'aie jamais vu. Lent, posé, réfléchi, circonspect dans sa conduite, froid dans ses manières, laconique et sentencieux dans ses propos, il étoit dans ses passions d'une impétuosité qu'il ne laissoit jamais paroître, mais qui le dévoroit en dedans, et qui ne lui a fait faire en sa vie qu'une sottise, mais terrible : c'est de s'être empoisonné. Cette scène tragique se passa peu après mon arrivée : et il la falloit pour m'apprendre l'intimité de ce garçon avec sa maîtresse; car si elle ne me l'eût dit elle-même, jamais je ne m'en serois douté. Assurément si l'attachement, le zèle et la fidélité peuvent mériter une pareille récompense, elle lui étoit bien due, et, ce qui prouve qu'il en étoit digne. Il n'en abusa jamais. Ils avoient rarement des querelles, et elles finissoient toujours bien. Il en vint pourtant une qui finit mal; sa maîtresse lui dit dans la colère un mot outrageant qu'il ne put digérer. Il ne consulta que son désespoir, et trouvant sous sa main une fiole de laudanum, il l'avala, puis fut se coucher tranquillement, comptant ne se réveiller jamais. Heureusement Mme de Warens, inquiète, agitée elle-même, errant dans sa maison, trouva la fiole vide et devina le reste. En volant à son secours, elle poussa des cris qui m'attirèrent. Elle m'avoua tout, implora mon assistance, et parvint avec beaucoup de peine à lui faire vomir l'opium. Témoin de cette scène, j'admirai ma bêtise de n'avoir jamais eu le moindre soupçon des liaisons qu'elle m'apprenoit. Mais Claude Anet étoit si discret que de plus clairvoyans auroient pu s'y méprendre. Le raccommodement fut tel que j'en fus vivement touché moi-même, et depuis ce temps, ajoutant pour lui le respect à l'estime, je devins en quelque façon son élève, et ne m'en trouvai pas plus mal.

Je n'appris pourtant pas sans peine que quelqu'un pouvoit vivre avec elle dans une plus grande intimité que moi. Je n'avois pas songé même à désirer pour moi cette place, mais il m'étoit dur de la voir remplir par un autre; cela étoit fort naturel. Cependant, au lieu de prendre en aversion celui qui me l'avoit soufflée, je sentis réellement s'étendre à lui l'attachement que j'avois pour elle. Je désirois sur toute chose qu'elle fût heureuse, et, puisqu'elle avoit besoin de lui pour l'être, j'étois content qu'il fût heureux aussi. De son côté, il entroit parfaitement dans les vues de sa maîtresse, et prit en sincère amitié l'ami qu'elle s'étoit choisi. Sans affecter avec moi l'autorité que son poste le mettoit en droit de prendre, il prit naturellement celle que son jugement lui donnoit sur le mien. Je n'osois rien faire qu'il parût désapprouver, et il ne désapprouvoit que ce qui étoit mal. Nous vivions ainsi

dans une union qui nous rendoit tous heureux, et que la mort seule a pu détruire. Une des preuves de l'excellence du caractère de cette aimable femme est que tous ceux qui l'aimoient s'aimoient entre eux. La jalousie, la rivalité même cédoit au sentiment dominant qu'elle inspiroit, et je n'ai vu jamais aucun de ceux qui l'entouroient se vouloir du mal l'un à l'autre. Que ceux qui me lisent suspendent un moment leur lecture à cet éloge, et s'ils trouvent en y pensant quelque autre femme dont ils puissent dire la même chose, qu'ils s'attachent à elle pour le repos de leur vie, fût-elle au reste la dernière des catins.

Ici commence, depuis mon arrivée à Chambéry jusqu'à mon départ pour Paris, en 1741, un intervalle de huit ou neuf ans, durant lequel j'aurai peu d'événemens à dire, parce que ma vie a été aussi simple que douce, et cette uniformité étoit précisément ce dont j'avois le plus grand besoin pour achever de former mon caractère, que des troubles continuels empêchoient de se fixer. C'est durant ce précieux intervalle que mon éducation mêlée et sans suite, ayant pris de la consistance, m'a fait ce que je n'ai plus cessé d'être à travers les orages qui m'attendoient. Ce progrès fut insensible et lent, chargé de peu d'événemens mémorables; mais il mérite cependant d'être suivi et développé.

Au commencement je n'étois guère occupé que de mon travail; la gêne du bureau ne me laissoit pas songer à autre chose. Le peu de temps que j'avois de libre se passoit auprès de la bonne maman, et, n'ayant pas même celui de lire, la fantaisie ne m'en prenoit pas. Mais quand ma besogne, devenue une espèce de routine, occupa moins mon esprit, il reprit ses inquiétudes; la lecture me redevint nécessaire, et, comme si ce goût se fût toujours irrité par la difficulté de m'y livrer, il seroit devenu passion comme chez mon maître, si d'autres goûts venus à la traverse n'eussent fait diversion à celui-là.

Quoiqu'il ne fallût pas à nos opérations une arithmétique bien transcendante, il en falloit assez pour m'embarrasser quelquefois. Pour vaincre cette difficulté j'achetai des livres d'arithmétique, et je l'appris bien, car je l'appris seul. L'arithmétique pratique s'étend plus loin qu'on ne pense quand on veut y mettre l'exacte précision. Il y a des opérations d'une longueur extrême, au milieu desquelles j'ai vu quelquefois de bons géomètres s'égarer. La réflexion jointe à l'usage donne des idées nettes, et alors on trouve des méthodes abrégées, dont l'invention flatte l'amour-propre, dont la justesse satisfait l'esprit, et qui font faire avec plaisir un travail ingrat par lui-même. Je m'y enfonçai si bien qu'il n'y avoit point de question soluble par les seuls chiffres qui m'embarrassât, et maintenant que tout ce que j'ai su s'efface journellement de ma mémoire, cet acquis y demeure encore en partie au bout de trente ans d'interruption. Il y a quelques jours que, dans un voyage que j'ai fait à Davenport, chez mon hôte, assistant à la leçon d'arithmétique de ses enfans, j'ai fait sans faute, avec un plaisir incroyable, une opération des plus composées. Il me sembloit, en posant mes chiffres, que j'étois encore à Chambéry dans mes heureux jours. C'étoit revenir de loin sur mes pas.

Le lavis des mappes de nos géomètres m'avoit aussi rendu le goût du dessin. J'achetai des couleurs, et je me mis à faire des fleurs et des paysages. C'est dommage que je me sois trouvé peu de talent pour cet art, l'inclination y étoit tout entière. Au milieu de mes crayons et de mes pinceaux, j'aurois passé des mois entiers sans sortir. Cette occupation devenant pour moi trop attachante, on étoit obligé de m'en arracher. Il en est ainsi de tous les goûts auxquels je commence à me livrer; ils augmentent, deviennent passion, et bientôt je ne vois plus rien au monde que l'amusement dont je suis occupé. L'âge ne m'a pas guéri de ce défaut, et ne l'a pas diminué même, et maintenant que j'écris ceci, me voilà comme un vieux radoteur engoué d'une autre étude inutile où je n'entends rien, et que ceux même qui s'y sont livrés dans leur jeunesse sont forcés d'abandonner à l'âge où je la veux commencer.

C'étoit alors qu'elle eût été à sa place. L'occasion étoit belle, et j'eus quelque tentation d'en profiter. Le contentement que je voyois dans les yeux d'Anet, revenant chargé de plantes nouvelles, me mit deux ou trois fois sur le point d'aller herboriser avec lui. Je suis presque assuré que, si j'y avois été une seule fois, cela m'auroit gagné, et je serois peut-être aujourd'hui un grand botaniste; car je ne connois point d'étude au monde qui s'associe mieux avec mes goûts naturels que celle des plantes, et la vie que je mène depuis dix ans à la campagne n'est guère qu'une herborisation continuelle, à la vérité sans objet et sans progrès; mais n'ayant alors aucune idée de la botanique, je l'avois prise en une sorte de mépris et même de dégoût; je ne la regardois que comme une étude d'apothicaire. Maman, qui l'aimoit, n'en faisoit pas elle-même un autre usage; elle ne recherchoit que les plantes usuelles pour les appliquer à ses drogues. Ainsi la botanique, la chimie et l'anatomie, confondues dans mon esprit sous le nom de médecine, ne servoient qu'à me fournir des sarcasmes plaisans toute la journée, et à m'attirer des soufflets de temps en temps. D'ailleurs un goût différent et trop contraire à celui-là croissoit par degrés, et bientôt absorba tous les autres. Je parle de la musique. Il faut assurément que je sois né pour cet art, puisque j'ai commencé de l'aimer dès mon enfance, et qu'il est le seul que j'aie aimé constamment dans tous les temps. Ce qu'il y a d'étonnant est qu'un art pour lequel j'étois né m'ait néanmoins tant coûté de peine à apprendre, et avec des succès si lents, qu'après une pratique de toute ma vie, jamais je n'ai pu parvenir à chanter sûrement tout à livre ouvert. Ce qui me rendoit surtout alors cette étude agréable étoit que je la pouvois faire avec maman. Ayant des goûts d'ailleurs fort différens, la musique étoit pour nous un point de réunion dont j'aimois à faire usage. Elle ne s'y refusoit pas : j'étois alors à peu près aussi avancé qu'elle; en deux ou trois fois nous déchiffrions un air. Quelquefois la voyant empressée autour d'un fourneau, je lui disois : « Maman, voici un duo charmant qui m'a bien l'air de faire sentir l'empyreume à vos drogues. — Ah ! par ma foi, me disoit-elle, si tu me les fais brûler, je te les ferai manger. » Tout en disputant je l'entraînois à son clavecin : on s'y oublioit; l'extrait de

genièvre ou d'absinthe étoit calciné : elle m'en barbouilloit le visage, et tout cela étoit délicieux.

On voit qu'avec peu de temps de reste j'avois beaucoup de choses à quoi l'employer. Il me vint pourtant encore un amusement de plus qui fit bien valoir tous les autres.

Nous occupions un cachot si étouffé, qu'on avoit besoin quelquefois d'aller prendre l'air sur la terre. Anet engagea maman à louer, dans un faubourg, un jardin pour y mettre des plantes. A ce jardin étoit jointe une guinguette assez jolie qu'on meubla suivant l'ordonnance : on y mit un lit. Nous allions souvent y dîner, et j'y couchois quelquefois. Insensiblement je m'engouai de cette petite retraite; j'y mis quelques livres, beaucoup d'estampes; je passois une partie de mon temps à l'orner et à y préparer à maman quelque surprise agréable lorsqu'elle s'y venoit promener. Je la quittois pour venir m'occuper d'elle, pour y penser avec plus de plaisir : autre caprice que je n'excuse ni n'explique, mais que j'avoue parce que la chose étoit ainsi. Je me souviens qu'une fois Mme de Luxembourg me parloit en raillant d'un homme qui quittoit sa maîtresse pour lui écrire. Je lui dis que j'aurois bien été cet homme-là, et j'aurois pu ajouter que je l'avois été quelquefois. Je n'ai pourtant jamais senti près de maman ce besoin de m'éloigner d'elle pour l'aimer davantage; car tête à tête avec elle j'étois aussi parfaitement à mon aise que si j'eusse été seul, et cela ne m'est jamais arrivé près de personne autre, ni homme ni femme, quelque attachement que j'aie eu pour eux. Mais elle étoit si souvent entourée, et de gens qui me convenoient si peu, que le dépit et l'ennui me chassoient dans mon asile, où je l'avois comme je la voulois, sans crainte que les importuns vinssent nous y suivre.

Tandis qu'ainsi partagé entre le travail, le plaisir et l'instruction, je vivois dans le plus doux repos, l'Europe n'étoit pas si tranquille que moi. La France et l'empereur venoient de s'entre-déclarer la guerre [1]; le roi de Sardaigne étoit entré dans la querelle, et l'armée françoise filoit en Piémont pour entrer dans le Milanois. Il en passa une colonne par Chambéry, et entre autres le régiment de Champagne, dont étoit colonel M. le duc de La Trimouille, auquel je fus présenté, qui me promit beaucoup de choses, et qui sûrement n'a jamais repensé à moi. Notre petit jardin étoit précisément au haut du faubourg par lequel entroient les troupes, de sorte que je me rassasiois du plaisir d'aller les voir passer, et je me passionnois pour le succès de cette guerre comme s'il m'eût beaucoup intéressé. Jusque-là je ne m'étois pas encore avisé de songer aux affaires publiques; et je me mis à lire les gazettes pour la première fois, mais avec une telle partialité pour la France, que le cœur me battoit de joie à ses moindres avantages, et que ses revers m'affligeoient comme s'ils fussent tombés sur moi. Si cette folie n'eût été que passagère, je ne daignerois pas en parler; mais elle s'est tellement enracinée dans mon cœur sans aucune raison, que lorsque j'ai fait dans la suite, à Paris, l'antidespote et le fier

1. Octobre 1733. (Éd.)

républicain, je sentois en dépit de moi-même une prédilection secrète pour cette même nation que je trouvois servile et pour ce gouvernement que j'affectois de fronder. Ce qu'il y avoit de plaisant étoit qu'ayant honte d'un penchant si contraire à mes maximes, je n'osois l'avouer à personne, et je raillois les François de leurs défaites, tandis que le cœur m'en saignoit plus qu'à eux. Je suis sûrement le seul qui, vivant chez une nation qui le traitoit bien, et qu'il adoroit, se soit fait chez elle un faux air de la dédaigner. Enfin ce penchant s'est trouvé si désintéressé de ma part, si fort, si constant, si invincible, que même depuis ma sortie du royaume, depuis que le gouvernement, les magistrats, les auteurs, s'y sont à l'envi déchaînés contre moi, depuis qu'il est devenu du bon air de m'accabler d'injustices et d'outrages, je n'ai pu me guérir de ma folie. Je les aime en dépit de moi, quoiqu'ils me maltraitent.

J'ai cherché longtemps la cause de cette partialité, et je n'ai pu la trouver que dans l'occasion qui la vit naître. Un goût croissant pour la littérature m'attachoit aux livres françois, aux auteurs de ces livres, et au pays de ces auteurs. Au moment même que défiloit sous mes yeux l'armée françoise, je lisois les grands capitaines de Brantôme. J'avois la tête pleine des Clisson, des Bayard, des Lautrec, des Coligny, des Montmorency, des La Trimouille, et je m'affectionnois à leurs descendans comme aux héritiers de leur mérite et de leur courage. A chaque régiment qui passoit je croyois revoir ces fameuses bandes noires qui jadis avoient fait tant d'exploits en Piémont. Enfin j'appliquois à ce que je voyois les idées que je puisois dans les livres; mes lectures continuées et toujours tirées de la même nation nourrissoient mon affection pour elle, et m'en firent enfin une passion aveugle que rien n'a pu surmonter. J'ai eu dans la suite occasion de remarquer dans mes voyages que cette impression ne m'étoit pas particulière, et qu'agissant plus ou moins dans tous les pays sur la partie de la nation qui aimoit la lecture et qui cultivoit les lettres, elle balançoit la haine générale qu'inspire l'air avantageux des François. Les romans plus que les hommes leur attachent les femmes de tous les pays; leurs chefs-d'œuvre dramatiques affectionnent la jeunesse à leurs théâtres. La célébrité de celui de Paris y attire des foules d'étrangers qui en reviennent enthousiastes. Enfin l'excellent goût de leur littérature leur soumet tous les esprits qui en ont; et dans la guerre si malheureuse dont ils sortent, j'ai vu leurs auteurs et leurs philosophes soutenir la gloire du nom françois ternie par leurs guerriers.

J'étois donc François ardent, et cela me rendit nouvelliste. J'allois avec la foule des gobe-mouches attendre sur la place l'arrivée des courriers; et, plus bête que l'âne de la fable, je m'inquiétois beaucoup pour savoir de quel maître j'aurois l'honneur de porter le bât; car on prétendoit alors que nous appartiendrions à la France, et l'on faisoit de la Savoie un échange pour le Milanois. Il faut pourtant convenir que j'avois quelques sujets de crainte; car si cette guerre eût mal tourné pour les alliés, la pension de maman couroit un grand risque. Mais j'étois plein de confiance dans mes bons amis; et pour le coup,

malgré la surprise de M. de Broglie, cette confiance ne fut pas trompée, grâce au roi de Sardaigne, à qui je n'avois pas pensé.

Tandis qu'on se battoit en Italie, on chantoit en France. Les opéras de Rameau commençoient à faire du bruit, et relevèrent ses ouvrages théoriques que leur obscurité laissoit à la portée de peu de gens. Par hasard j'entendis parler de son *Traité de l'harmonie*, et je n'eus point de repos que je n'eusse acquis ce livre. Par un autre hasard je tombai malade. La maladie étoit inflammatoire; elle fut vive et courte, mais ma convalescence fut longue, et je ne fus d'un mois en état de sortir. Durant ce temps j'ébauchai, je dévorai mon *Traité de l'harmonie;* mais il étoit si long, si diffus, si mal arrangé, que je sentis qu'il me falloit un temps considérable pour l'étudier et le débrouiller. Je suspendois mon application, et je récréois mes yeux avec de la musique. Les cantates de Bernier, sur lesquelles je m'exerçois, ne me sortoient pas de l'esprit. J'en appris par cœur quatre ou cinq, entre autres celle des *Amours dormans*, que je n'ai pas revue depuis ce temps-là, et que je sais encore presque tout entière, de même que *l'Amour piqué par une abeille*, très-jolie cantate de Clerambault, que j'appris à peu près dans le même temps.

Pour m'achever, il arriva de la Val-d'Aost un jeune organiste appelé l'abbé Palais, bon musicien, bon homme, et qui accompagnoit très-bien du clavecin. Je fais connoissance avec lui, nous voilà inséparables. Il étoit élève d'un moine italien, grand organiste. Il me parloit de ses principes; je les comparois avec ceux de mon Rameau; je remplissois ma tête d'accompagnemens, d'accords, d'harmonie. Il falloit se former l'oreille à tout cela. Je proposai à maman un petit concert tous les mois : elle y consentit. Me voilà si plein de ce concert, que ni jour ni nuit je ne m'occupois d'autre chose; et réellement cela m'occupoit, et beaucoup, pour rassembler la musique, les concertans, les instrumens, tirer les parties, etc. Maman chantoit; le P. Caton, dont j'ai parlé et dont j'ai à parler encore, chantoit aussi; un maître à danser appelé Roche, et son fils, jouoient du violon; Canavas, musicien piémontois, qui travailloit au cadastre, et qui depuis s'est marié à Paris, jouoit du violoncelle; l'abbé Palais accompagnoit du clavecin; j'avois l'honneur de conduire la musique, sans oublier le bâton du bûcheron. On peut juger combien tout cela étoit beau! pas tout à fait comme chez M. de Treytorens, mais il ne s'en falloit guère.

Le petit concert de Mme de Warens, nouvelle convertie, et vivant, disoit-on, des charités du roi, faisoit murmurer la séquelle dévote; mais c'étoit un amusement agréable pour plusieurs honnêtes gens. On ne devineroit pas qui je mets à leur tête en cette occasion; un moine, mais un moine homme de mérite, et même aimable, dont les infortunes m'ont dans la suite bien vivement affecté, et dont la mémoire liée à celle de mes beaux jours m'est encore chère. Il s'agit du P. Caton, cordelier, qui, conjointement avec le comte Dortan, avoit fait saisir à Lyon la musique du pauvre *petit chat;* ce qui n'est pas le plus beau trait de sa vie. Il étoit bachelier de Sorbonne; il avoit vécu longtemps à Paris dans le plus grand monde, et très-faufilé surtout chez

le marquis d'Antremont, alors ambassadeur de Sardaigne. C'étoit un grand homme, bien fait, le visage plein, les yeux à fleur de tête, des cheveux noirs qui faisoient sans affectation le crochet à côté du front; l'air à la fois noble, ouvert, modeste, se présentant simplement et bien, n'ayant ni le maintien cafard ou effronté des moines, ni l'abord cavalier d'un homme à la mode, quoiqu'il le fût, mais l'assurance d'un honnête homme qui, sans rougir de sa robe, s'honore lui-même et se sent toujours à sa place parmi les honnêtes gens. Quoique le P. Caton n'eût pas beaucoup d'étude pour un docteur, il en avoit beaucoup pour un homme du monde; et n'étant point pressé de montrer son acquis, il le plaçoit si à propos, qu'il en paroissoit davantage. Ayant beaucoup vécu dans la société, il s'étoit plus attaché aux talens agréables qu'à un solide savoir. Il avoit de l'esprit, faisoit des vers, parloit bien, chantoit mieux, avoit la voix belle, touchoit l'orgue et le clavecin. Il n'en falloit pas tant pour être recherché; aussi l'étoit-il : mais cela lui fit si peu négliger les soins de son état, qu'il parvint, malgré des concurrens très-jaloux, à être élu définiteur de sa province, ou, comme on dit, un des grands colliers de l'ordre.

Ce P. Caton fit connoissance avec maman chez le marquis d'Antremont. Il entendit parler de nos concerts, il voulut en être; il en fut, et les rendit brillans. Nous fûmes bientôt liés par notre goût commun pour la musique, qui chez l'un et chez l'autre étoit une passion très-vive, avec cette différence qu'il étoit vraiment musicien, et que je n'étois qu'un barbouillon. Nous allions avec Canavas et l'abbé Palais faire de la musique dans sa chambre, et quelquefois à son orgue les jours de fête. Nous dînions souvent à son petit couvert; car ce qu'il y avoit encore d'étonnant pour un moine est qu'il étoit généreux, magnifique et sensuel sans grossièreté. Les jours de nos concerts il soupoit chez maman. Ces soupers étoient très-gais, très-agréables; on y disoit le mot et la chose; on y chantoit des duos : j'étois à mon aise; j'avois de l'esprit, des saillies; le P. Caton étoit charmant; maman étoit adorable; l'abbé Palais, avec sa voix de bœuf, étoit le plastron. Momens si doux de la folâtre jeunesse, qu'il y a de temps que vous êtes partis!

Comme je n'aurai plus à parler de ce pauvre P. Caton, que j'achève ici en deux mots sa triste histoire. Les autres moines, jaloux ou plutôt furieux de lui voir un mérite, une élégance de mœurs qui n'avoit rien de la crapule monastique, le prirent en haine, parce qu'il n'étoit pas aussi haïssable qu'eux. Les chefs se liguèrent contre lui, ameutèrent les moinillons envieux de sa place, et qui n'osoient auparavant le regarder. On lui fit mille affronts, on le destitua, on lui ôta sa chambre, qu'il avoit meublée avec goût quoique avec simplicité; on le relégua je ne sais où; enfin ces misérables l'accablèrent de tant d'outrages, que son âme honnête et fière avec justice n'y put résister, et, après avoir fait les délices des sociétés les plus aimables, il mourut de douleur sur un vil grabat, dans quelque fond de cellule ou de cachot, regretté, pleuré de tous les honnêtes gens dont il fut connu, et qui ne lui ayant trouvé d'autre défaut que d'être moine.

Avec ce petit train de vie je fis si bien en très-peu de temps, qu'absorbé tout entier par la musique, je me trouvai hors d'état de penser à autre chose. Je n'allois plus à mon bureau qu'à contre-cœur; la gêne et l'assiduité au travail m'en firent un supplice insupportable, et j'en vins enfin à vouloir quitter mon emploi pour me livrer totalement à la musique On peut croire que cette folie ne passa pas sans opposition. Quitter un poste honnête et d'un revenu fixe pour courir après des écoliers incertains, étoit un parti trop peu sensé pour plaire à maman. Même en supposant mes progrès futurs aussi grands que je me les figurois, c'étoit borner bien modestement mon ambition que de me réduire pour la vie à l'état de musicien. Elle qui ne formoit que des projets magnifiques, et qui ne me prenoit plus tout à fait au mot de M. d'Aubonne, me voyoit avec peine occupé sérieusement d'un talent qu'elle trouvoit si frivole, et me répétoit souvent ce proverbe de province, un peu moins juste à Paris, que *qui bien chante et bien danse fait un métier qui peu avance*. Elle me voyoit d'un autre côté entraîné par un goût irrésistible; ma passion de musique devenoit une fureur, et il étoit à craindre que mon travail, se sentant de mes distractions, ne m'attirât un congé qu'il valoit beaucoup mieux prendre de moi-même. Je lui représentois encore que cet emploi n'avoit pas longtemps à durer, qu'il me falloit un talent pour vivre, et qu'il étoit plus sûr d'achever d'acquérir par la pratique celui auquel mon goût me portoit, et qu'elle m'avoit choisi, que de me mettre à la merci des protections, ou de faire de nouveaux essais qui pouvoient mal réussir, et me laisser, après avoir passé l'âge d'apprendre, sans ressource pour gagner mon pain. Enfin j'extorquai son consentement plus à force d'importunités et de caresses que de raisons dont elle se contentât. Aussitôt je courus remercier fièrement M. Coccelli, directeur général du cadastre, comme si j'avois fait l'acte le plus héroïque: et je quittai volontairement mon emploi, sans sujet, sans raison, sans prétexte, avec autant et plus de joie que je n'en avois eu à le prendre il n'y avoit pas deux ans.

Cette démarche, toute folle qu'elle étoit, m'attira, dans le pays, une sorte de considération qui me fut utile. Les uns me supposèrent des ressources que je n'avois pas; d'autres, me voyant livré tout à fait à la musique, jugèrent de mon talent par mon sacrifice, et crurent qu'avec tant de passion pour cet art je devois le posséder supérieurement. Dans le royaume des aveugles les borgnes sont rois : je passai là pour un bon maître, parce qu'il n'y en avoit que de mauvais. Ne manquant pas, au reste, d'un certain goût de chant, favorisé d'ailleurs par mon âge et par ma figure, j'eus bientôt plus d'écolières qu'il ne m'en falloit pour remplacer ma paye de secrétaire.

Il est certain que pour l'agrément de la vie on ne pouvoit passer plus rapidement d'une extrémité à l'autre. Au cadastre, occupé huit heures par jour du plus maussade travail, avec des gens encore plus maussades, enfermé dans un triste bureau empuanti de l'haleine et de la sueur de tous ces manans, la plupart fort mal peignés et fort malpropres, je me sentois quelquefois accablé jusqu'au vertige par

l'att[illegible], l'humeur, la gêne et l'ennui. Au lieu de cela, me voilà tout à coup jeté parmi le beau monde, admis, recherché dans les meilleures maisons; partout un accueil gracieux, caressant, un air de fête; d'aimables demoiselles bien parées m'attendent, me reçoivent avec empressement; je ne vois que des objets charmans, je ne sens que la rose et la fleur d'orange; on chante, on cause, on rit, on s'amuse; je ne sors de là que pour aller ailleurs en faire autant. On conviendra qu'à égalité dans les avantages il n'y avoit pas à balancer dans le choix. Aussi me trouvai-je si bien du mien, qu'il ne m'est arrivé jamais de m'en repentir; et je ne m'en repens pas même en ce moment, où je pèse au poids de la raison les actions de ma vie, et où je suis délivré des motifs peu sensés qui m'ont entraîné.

Voilà presque l'unique fois qu'en n'écoutant que mes penchans je n'ai pas vu tromper mon attente. L'accueil aisé, l'esprit liant, l'humeur facile des habitans du pays, me rendit le commerce du monde aimable; et le goût que j'y pris alors m'a bien prouvé que si je n'aime pas à vivre parmi les hommes, c'est moins ma faute que la leur.

C'est dommage que les Savoyards ne soient pas riches, ou peut-être seroit-ce dommage qu'ils le fussent; car, tels qu'ils sont, c'est le meilleur et le plus sociable peuple que je connoisse. S'il est une petite ville au monde où l'on goûte la douceur de la vie dans un commerce agréable et sûr, c'est Chambéry. La noblesse de la province, qui s'y rassemble, n'a que ce qu'il faut de bien pour vivre; elle n'en a pas assez pour parvenir; et ne pouvant se livrer à l'ambition, elle suit par nécessité le conseil de Cynéas. Elle dévoue sa jeunesse à l'état militaire, puis revient vieillir paisiblement chez soi. L'honneur et la raison président à ce partage. Les femmes sont belles, et pourroient se passer de l'être; elles ont tout ce qui peut faire valoir la beauté, et même y suppléer. Il est singulier qu'appelé par mon état à voir beaucoup de jeunes filles, je ne me rappelle pas d'en avoir vu à Chambéry une seule qui ne fût pas charmante. On dira que j'étois disposé à les trouver telles, et l'on peut avoir raison; mais je n'avois pas besoin d'y mettre du mien pour cela. Je ne puis, en vérité, me rappeler sans plaisir le souvenir de mes jeunes écolières. Que ne puis-je, en nommant ici les plus aimables, les rappeler de même, et moi avec elles, à l'âge heureux où nous étions lors des momens aussi doux qu'innocens que j'ai passés auprès d'elles! La première fut Mlle de Mellarède, ma voisine, sœur de l'élève de M. Gaime. C'étoit une brune très-vive, mais d'une vivacité caressante, pleine de grâce, et sans étourderie. Elle étoit un peu maigre, comme sont la plupart des filles à son âge; mais ses yeux brillans, sa taille fine, son air attirant, n'avoient pas besoin d'embonpoint pour plaire. J'y allois le matin, et elle étoit encore ordinairement en déshabillé, sans autre coiffure que ses cheveux négligemment relevés, ornés de quelque fleur qu'on mettoit à mon arrivée, et qu'on ôtoit à mon départ pour se coiffer. Je ne crains rien tant dans le monde qu'une jolie personne en déshabillé; je la redouterois cent fois moins parée. Mlle de Menthon, chez qui j'allois l'après-midi, l'étoit toujours, et me faisoit une impression tout

aussi douce, mais différente. Ses cheveux étoient d'un blond cendré : elle étoit très-mignonne, très-timide et très-blanche, une voix nette, juste et flûtée, mais qui n'osoit se développer. Elle avoit au sein la cicatrice d'une brûlure d'eau bouillante, qu'un fichu de chenille bleue ne cachoit pas extrêmement. Cette marque attiroit quelquefois de ce côté mon attention, qui bientôt n'étoit plus pour la cicatrice. Mlle de Challes, une autre de mes voisines, étoit une fille faite; grande, belle carrure, de l'embonpoint : elle avoit été très-bien. Ce n'étoit plus une beauté, mais c'étoit une personne à citer pour la bonne grâce, pour l'humeur égale, pour le bon naturel. Sa sœur, Mme de Charly, la plus belle femme de Chambery, n'apprenoit plus la musique, mais elle la faisoit apprendre à sa fille, toute jeune encore, mais dont la beauté naissante eût promis d'égaler celle de sa mère, si malheureusement elle n'eût été un peu rousse. J'avois à la Visitation une petite demoiselle françoise, dont j'ai oublié le nom, mais qui mérite une place dans la liste de mes préférences. Elle avoit pris le ton lent et traînant des religieuses, et sur ce ton traînant elle disoit des choses très-saillantes, qui ne sembloient point aller avec son maintien. Au reste elle étoit paresseuse, n'aimant pas à prendre la peine de montrer son esprit, et c'étoit une faveur qu'elle n'accordoit pas à tout le monde. Ce ne fut qu'après un mois ou deux de leçons et de négligence qu'elle s'avisa de cet expédient pour me rendre plus assidu; car je n'ai jamais pu prendre sur moi de l'être. Je me plaisois à mes leçons quand j'y étois, mais je n'aimois pas être obligé de m'y rendre ni que l'heure me commandât : en toute chose la gêne et l'assujettissement me sont insupportables, ils me feroient prendre en haine le plaisir même. On dit que chez les mahométans un homme passe au point du jour dans les rues pour ordonner aux maris de rendre le devoir à leurs femmes : je serois un mauvais Turc à ces heures-là.

J'avois quelques écolières aussi dans la bourgeoisie, et une entre autres qui fut la cause indirecte d'un changement de relation dont j'ai à parler, puisque enfin je dois tout dire. Elle étoit fille d'un épicier, et se nommoit Mlle Lard, vrai modèle d'une statue grecque, et que je citerois pour la plus belle fille que j'aie jamais vue, s'il y avoit quelque véritable beauté sans vie et sans âme. Son indolence, sa froideur, son insensibilité alloient à un point incroyable. Il étoit également impossible de lui plaire et de la fâcher; et je suis persuadé que, si l'on eût fait sur elle quelque entreprise, elle auroit laissé faire, non par goût, mais par stupidité. Sa mère qui n'en vouloit pas courir le risque, ne la quittoit pas d'un pas. En lui faisant apprendre à chanter, en lui donnant un jeune maître, elle faisoit tout de son mieux pour l'émoustiller; mais cela ne réussit point. Tandis que le maître agaçoit la fille, la mère agaçoit le maître, et cela ne réussissoit pas beaucoup mieux. Mme Lard ajoutoit à sa vivacité naturelle toute celle que sa fille auroit dû avoir. C'étoit un petit minois éveillé, chiffonné, marqueté de petite vérole. Elle avoit de petits yeux très-ardens, et un peu rouges, parce qu'elle y avoit presque toujours mal. Tous les matins, quand j'arrivois, je trouvois prêt mon café à la crème; et la mère ne manquoit

jamais de m'accueillir par un baiser bien appliqué sur la bouche, et que par curiosité j'aurois bien voulu rendre à la fille, pour voir comment elle l'auroit pris. Au reste tout cela se faisoit si simplement et si fort sans conséquence, que, quand M. Lard étoit là, les agaceries et les baisers n'en alloient pas moins leur train. C'étoit une bonne pâte d'homme, le vrai père de sa fille, et que sa femme ne trompoit pas, parce qu'il n'en étoit pas besoin.

Je me prêtois à toutes ces caresses avec ma balourdise ordinaire, les prenant tout bonnement pour des marques de pure amitié. J'en étois pourtant importuné quelquefois, car la vive Mme Lard ne laissoit pas d'être exigeante; et si dans la journée j'avois passé devant la boutique sans m'arrêter, il y auroit eu du bruit. Il falloit, quand j'étois pressé, que je prisse un détour pour passer dans une autre rue, sachant bien qu'il n'étoit pas aussi aisé de sortir de chez elle que d'y entrer.

Mme Lard s'occupoit trop de moi pour que je ne m'occupasse point d'elle. Ses attentions me touchoient beaucoup. J'en parlois à maman comme d'une chose sans mystère; et quand il y en auroit eu, je ne lui en aurois pas moins parlé, car lui faire un secret de quoi que ce fût ne m'eût pas été possible; mon cœur étoit ouvert devant elle comme devant Dieu. Elle ne prit pas tout à fait la chose avec la même simplicité que moi. Elle vit des avances où je n'avois vu que des amitiés; elle jugea que Mme Lard, se faisant un point d'honneur de me laisser moins sot qu'elle ne m'avoit trouvé, parviendroit de manière ou d'autre à se faire entendre; et outre qu'il n'étoit pas juste qu'une autre femme se chargeât de l'instruction de son élève, elle avoit des motifs plus dignes d'elle pour me garantir des piéges auxquels mon âge et mon état m'exposoient. Dans le même temps on m'en tendit un d'une espèce plus dangereuse, auquel j'échappai, mais qui lui fit sentir que les dangers qui me menaçoient sans cesse rendoient nécessaires tous les préservatifs qu'elle y pouvoit apporter.

Mme la comtesse de Menthon, mère d'une de mes écolières, étoit une femme de beaucoup d'esprit, et passoit pour n'avoir pas moins de méchanceté. Elle avoit été cause, à ce qu'on disoit, de bien des brouilleries, et d'une entre autres qui avoit eu des suites fatales à la maison d'Antrèmont. Maman avoit été assez liée avec elle pour connoître son caractère : ayant très-innocemment inspiré du goût à quelqu'un sur qui Mme de Menthon avoit des prétentions, elle resta chargée auprès d'elle du crime de cette préférence, quoiqu'elle n'eût été ni recherchée ni acceptée; et Mme de Menthon chercha depuis lors à jouer à sa rivale plusieurs tours, dont aucun ne réussit. J'en rapporterai un des plus comiques par manière d'échantillon. Elles étoient ensemble à la campagne avec plusieurs gentilshommes du voisinage, et entre autres l'aspirant en question. Mme de Menthon dit un jour à un de ces messieurs que Mme de Warrens n'étoit qu'une précieuse; qu'elle n'avoit point de goût, qu'elle se mettoit mal, qu'elle couvroit sa gorge comme une bourgeoise. « Quant à ce dernier article, lui dit l'homme, qui étoit un plaisant, elle a ses raisons, et je sais qu'elle a un gros vilain rat

empreint sur le sein, mais si ressemblant qu'on diroit qu'il court. » La haine ainsi que l'amour rend crédule. Mme de Menthon résolut de tirer parti de cette découverte; et un jour que maman étoit au jeu avec l'ingrat favori de la dame, celle-ci prit son temps pour passer derrière sa rivale, puis renversant à demi sa chaise elle découvrit adroitement son mouchoir; mais au lieu du gros rat, le monsieur ne vit qu'un objet fort différent, qu'il n'étoit pas plus aisé d'oublier que de voir, et cela ne fit pas le compte de la dame.

Je n'étois pas un personnage à occuper Mme de Menthon, qui ne vouloit que des gens brillans autour d'elle : cependant elle fit quelque attention à moi, non pour ma figure, dont assurément elle ne se soucioit point du tout, mais pour l'esprit qu'on me supposoit, et qui m'eût pu rendre utile à ses goûts. Elle en avoit un assez vif pour la satire. Elle aimoit à faire des chansons et des vers sur les gens qui lui déplaisoient. Si elle m'eût trouvé assez de talent pour lui aider à tourner ses vers, et assez de complaisance pour les écrire, entre elle et moi nous aurions bientôt mis Chambéry sens dessus dessous. On seroit remonté à la source de ces libelles; Mme de Menthon se seroit tirée d'affaire en me sacrifiant, et j'aurois été enfermé le reste de mes jours, peut-être, pour m'apprendre à faire le Phébus avec les dames.

Heureusement rien de tout cela n'arriva. Mme de Menthon me retint à dîner deux ou trois fois pour me faire causer, et trouva que je n'étois qu'un sot. Je le sentois moi-même, et j'en gémissois, enviant les talens de mon ami Venture, tandis que j'aurois dû remercier ma bêtise des périls dont elle me sauvoit. Je demeurai pour Mme de Menthon le maître à chanter de sa fille, et rien de plus; mais je vécus tranquille et toujours bien voulu dans Chambéry. Cela valoit mieux que d'être un bel esprit pour elle et un serpent pour le reste du pays.

Quoi qu'il en soit, maman vit que, pour m'arracher au péril de ma jeunesse, il étoit temps de me traiter en homme; et c'est ce qu'elle fit, mais de la façon la plus singulière dont jamais femme se soit avisée en pareille occasion. Je lui trouvai l'air plus grave, et le propos plus moral qu'à son ordinaire. A la gaieté folâtre dont elle entremêloit ordinairement ses instructions succéda tout à coup un ton toujours soutenu, qui n'étoit ni familier ni sévère, mais qui sembloit préparer une explication. Après avoir cherché vainement en moi-même la raison de ce changement, je la lui demandai; c'étoit ce qu'elle attendoit. Elle me proposa une promenade au petit jardin pour le lendemain : nous y fûmes dès le matin. Elle avoit pris ses mesures pour qu'on nous laissât seuls toute la journée; elle l'employa à me préparer aux bontés qu'elle vouloit avoir pour moi, non, comme une autre femme, par du manége et des agaceries, mais par des entretiens pleins de sentiment et de raison, plus faits pour m'instruire que pour me séduire, et qui parloient plus à mon cœur qu'à mes sens. Cependant, quelque excellens et utiles que fussent les discours qu'elle me tint, et quoiqu'ils ne fussent rien moins que froids et tristes, je n'y fis pas toute l'attention qu'ils méritoient, et je ne les gravai pas dans ma mémoire comme j'aurois fait dans tout autre temps. Son début, cet air

de préparatif m'avoit donné de l'inquiétude : tandis qu'elle parloit, rêveur et distrait malgré moi, j'étois moins occupé de ce qu'elle disoit que de chercher à quoi elle en vouloit venir ; et sitôt que je l'eus compris, ce qui ne me fut pas facile, la nouveauté de cette idée, qui depuis que je vivois auprès d'elle ne m'étoit pas venue une seule fois dans l'esprit, m'occupant alors tout entier, ne me laissa plus le maître de penser à ce qu'elle me disoit. Je ne pensois qu'à elle, et je ne l'écoutois pas.

Vouloir rendre les jeunes gens attentifs à ce qu'on leur veut dire, en leur montrant au bout un objet très-intéressant pour eux, est un contre-sens très-ordinaire aux instituteurs, et que je n'ai pas évité moi-même dans mon *Émile*. Le jeune homme frappé de l'objet qu'on lui présente s'en occupe uniquement, et saute à pieds joints pardessus vos discours préliminaires pour aller d'abord où vous le menez trop lentement à son gré. Quand on veut le rendre attentif, il ne faut pas se laisser pénétrer d'avance ; et c'est en quoi maman fut maladroite. Par une singularité qui tenoit à son esprit systématique, elle prit la précaution très-vaine de faire ses conditions ; mais sitôt que j'en vis le prix, je ne les écoutai pas même, et je me dépêchai de consentir à tout. Je doute même qu'en pareil cas il y ait sur la terre entière un homme assez franc ou assez courageux pour oser marchander, et une seule femme qui pût pardonner de l'avoir fait. Par une suite de la même bizarrerie, elle mit à cet accord les formalités les plus graves, et me donna pour y penser huit jours, dont je l'assurai faussement que je n'avois pas besoin : car, pour comble de singularité, je fus très-aise de les avoir, tant la nouveauté de ces idées m'avoit frappé, et tant je sentois un bouleversement dans les miennes qui me demandoit du temps pour les arranger !

On croira que ces huit jours me durèrent huit siècles : tout au contraire, j'aurois voulu qu'ils les eussent duré en effet. Je ne sais comment décrire l'état où je me trouvois, plein d'un certain effroi mêlé d'impatience, redoutant ce que je désirois, jusqu'à chercher quelquefois tout de bon dans ma tête quelque honnête moyen d'éviter d'être heureux. Qu'on se représente mon tempérament ardent et lascif, mon sang enflammé, mon cœur enivré d'amour, ma vigueur, ma santé, mon âge. Qu'on pense que dans cet état, altéré de la soif des femmes, je n'avois encore approché d'aucune ; que l'imagination, le besoin, la vanité, la curiosité, se réunissoient pour me dévorer de l'ardent désir d'être homme et de le paroître. Qu'on ajoute surtout, car c'est ce qu'il ne faut pas qu'on oublie, que mon vif et tendre attachement pour elle, loin de s'attiédir, n'avoit fait qu'augmenter de jour en jour ; que je n'étois bien qu'auprès d'elle ; que je ne m'en éloignois que pour y penser ; que j'avois le cœur plein, non-seulement de ses bontés, de son caractère aimable, mais de son sexe, de sa figure, de sa personne, d'elle, en un mot, par tous les rapports sous lesquels elle pouvoit m'être chère. Et qu'on n'imagine pas que pour dix ou douze ans que j'avois de moins qu'elle, elle fût vieillie ou me parût l'être. Depuis cinq ou six ans que j'avois éprouvé des transports si doux à sa

première vue, elle étoit réellement très-peu changée, et ne me le paroissoit point du tout. Elle a toujours été charmante pour moi, et l'étoit encore pour tout le monde. Sa taille seule avoit pris un peu plus de rondeur. Du reste c'étoit le même œil, le même teint, le même sein, les mêmes traits, les même beaux cheveux blonds, la même gaieté, tout jusqu'à la même voix, cette voix argentée de la jeunesse, qui fit toujours sur moi tant d'impression, qu'encore aujourd'hui je ne puis entendre sans émotion le son d'une jolie voix de fille.

Naturellement ce que j'avois à craindre dans l'attente de la possession d'une personne si chérie étoit de l'anticiper, et de ne pouvoir assez gouverner mes désirs et mon imagination pour rester maître de moi-même. On verra que, dans un âge avancé, la seule idée de quelques légères faveurs qui m'attendoient près de la personne aimée allumoit mon sang à tel point, qu'il m'étoit impossible de faire impunément le court trajet qui me séparoit d'elle. Comment, par quel prodige, dans la fleur de ma jeunesse, eus-je si peu d'empressement pour la première jouissance? Comment pus-je en voir approcher l'heure avec plus de peine que de plaisir? Comment, au lieu des délices qui devoient m'enivrer, sentois-je presque de la répugnance et des craintes? Il n'y a point à douter que, si j'avois pu me dérober à mon bonheur avec bienséance, je ne l'eusse fait de tout mon cœur. J'ai promis des bizarreries dans l'histoire de mon attachement pour elle; en voilà sûrement une à laquelle on ne s'attendoit pas.

Le lecteur, déjà révolté, juge qu'étant possédée par un autre homme, elle se dégradoit à mes yeux en se partageant, et qu'un sentiment de mésestime attiédissoit ceux qu'elle m'avoit inspirés: il se trompe. Ce partage, il est vrai, me faisoit une cruelle peine, tant par une délicatesse fort naturelle que parce qu'en effet je le trouvois peu digne d'elle et de moi; mais quant à mes sentimens pour elle, il ne les altéroit point, et je peux jurer que jamais je ne l'aimai plus tendrement que quand je désirois si peu de la posséder. Je connoissois trop son cœur chaste et son tempérament de glace pour croire un moment que le plaisir des sens eût aucune part à cet abandon d'elle-même; j'étois parfaitement sûr que le seul soin de m'arracher à des dangers autrement presque inévitables, et de me conserver tout entier à moi et à mes devoirs, lui en faisoit enfreindre un qu'elle ne regardoit pas du même œil que les autres femmes, comme il sera dit ci-après. Je la plaignois et je me plaignois. J'aurois voulu lui dire: « Non, maman, il n'est pas nécessaire; je vous réponds de moi sans cela. » Mais je n'osois, premièrement parce que ce n'étoit pas une chose à dire, et puis parce qu'au fond je sentois que cela n'étoit pas vrai, et qu'en effet il n'y avoit qu'une femme qui pût me garantir des autres femmes et me mettre à l'épreuve des tentations. Sans désirer de la posséder, j'étois bien aise qu'elle m'ôtât le désir d'en posséder d'autres; tant je regardois tout ce qui pouvoit me distraire d'elle comme un malheur.

La longue habitude de vivre ensemble et d'y vivre innocemment, loin d'affoiblir mes sentimens pour elle, les avoit renforcés, mais leur avoit en même temps donné une autre tournure qui les rendoit plus affec-

tueux, plus tendres peut-être, mais moins sensuels. A force de l'appeler maman, à force d'user avec elle de la familiarité d'un fils, je m'étois accoutumé à me regarder comme tel. Je crois que voilà la véritable cause du peu d'empressement que j'eus de la posséder, quoiqu'elle me fût si chère. Je me souviens très-bien que mes premiers sentimens, sans être plus vifs, étoient plus voluptueux. A Annecy, j'étois dans l'ivresse; à Chambéry, je n'y étois plus. Je l'aimois toujours aussi passionnément qu'il fût possible; mais je l'aimois plus pour elle et moins pour moi, ou du moins je cherchois plus mon bonheur que mon plaisir auprès d'elle : elle étoit pour moi plus qu'une sœur, plus qu'une mère, plus qu'une amie, plus même qu'une maîtresse; et c'étoit pour cela qu'elle n'étoit pas une maîtresse. Enfin, je l'aimois trop pour la convoiter : voilà ce qu'il y a de plus clair dans mes idées.

Ce jour, plutôt redouté qu'attendu, vint enfin. Je promis tout, et je ne mentis pas. Mon cœur confirmoit mes engagemens sans en désirer le prix. Je l'obtins pourtant. Je me vis pour la première fois dans les bras d'une femme, et d'une femme que j'adorois. Fus-je heureux? non, je goûtai le plaisir. Je ne sais quelle invincible tristesse en empoisonnoit le charme. J'étois comme si j'avois commis un inceste. Deux ou trois fois, en la pressant avec transport dans mes bras, j'inondai son sein de mes larmes. Pour elle, elle n'étoit ni triste ni vive; elle étoit caressante et tranquille. Comme elle étoit peu sensuelle et n'avoit point recherché la volupté, elle n'en eut pas les délices et n'en a jamais eu les remords.

Je le répète : toutes ses fautes lui vinrent de ses erreurs, jamais de ses passions. Elle étoit bien née, son cœur étoit pur, elle aimoit les choses honnêtes, ses penchans étoient droits et vertueux, son goût étoit délicat; elle étoit faite pour une élégance de mœurs qu'elle a toujours aimée et qu'elle n'a jamais suivie, parce qu'au lieu d'écouter son cœur, qui la menoit bien, elle écouta sa raison qui la menoit mal. Quand des principes faux l'ont égarée, ses vrais sentimens les ont toujours démentis : mais malheureusement elle se piquoit de philosophie, et la morale qu'elle s'étoit faite gâta celle que son cœur lui dictoit.

M. de Tavel, son premier amant, fut son maître de philosophie, et les principes qu'il lui donna furent ceux dont il avoit besoin pour la séduire. La trouvant attachée à son mari, à ses devoirs, toujours froide, raisonnable, et inattaquable par les sens, il l'attaqua par des sophismes, et parvint à lui montrer ses devoirs auxquels elle étoit si attachée comme un bavardage de catéchisme fait uniquement pour amuser les enfans; l'union des sexes, comme l'acte le plus indifférent en soi; la fidélité conjugale, comme une apparence obligatoire dont toute la moralité regardoit l'opinion; le repos des maris, comme la seule régle du devoir des femmes; en sorte que des infidélités ignorées, nulles pour celui qu'elles offensoient, l'étoient aussi pour la conscience : enfin il lui persuada que la chose en elle-même n'étoit rien, qu'elle ne prenoit d'existence que par le scandale, et que toute femme qui paroissoit sage par cela seul l'étoit en effet. C'est ainsi que le malheureux parvint à son but en corrompant la raison d'un enfant dont il

n'avoit pu corrompre le cœur. Il en fut puni par la plus dévorante jalousie, persuadé qu'elle le traitoit lui-même comme il lui avoit appris à traiter son mari. Je ne sais s'il se trompoit sur ce point. Le ministre Perret passa pour son successeur. Ce que je sais, c'est que le tempérament froid de cette jeune femme, qui l'auroit dû garantir de ce système, fut ce qui l'empêcha dans la suite d'y renoncer. Elle ne pouvoit concevoir qu'on donnât tant d'importance à ce qui n'en avoit point pour elle. Elle n'honora jamais du nom de vertu une abstinence qui lui coûtoit si peu.

Elle n'eût donc guère abusé de ce faux principe pour elle-même; mais elle en abusa pour autrui, et cela par une autre maxime presque aussi fausse, mais plus d'accord avec la bonté de son cœur. Elle a toujours cru que rien n'attachoit tant un homme à une femme que la possession, et, quoiqu'elle n'aimât ses amis que d'amitié, c'étoit d'une amitié si tendre, qu'elle employoit tous les moyens qui dépendoient d'elle pour se les attacher plus fortement. Ce qu'il y a d'extraordinaire est qu'elle a presque toujours réussi. Elle étoit si réellement aimable, que plus l'intimité dans laquelle on vivoit avec elle étoit grande, plus on y trouvoit de nouveaux sujets de l'aimer. Une autre chose digne de remarque est qu'après sa première foiblesse elle n'a guère favorisé que des malheureux; les gens brillans ont tous perdu leur peine auprès d'elle: mais il falloit qu'un homme qu'elle commençoit par plaindre fût bien peu aimable si elle ne finissoit par l'aimer. Quand elle se fit des choix peu dignes d'elle, bien loin que ce fût par des inclinations basses, qui n'approchèrent jamais de son noble cœur, ce fut uniquement par son caractère trop généreux, trop humain, trop compatissant, trop sensible, qu'elle ne gouverna pas toujours avec assez de discernement.

Si quelques principes faux l'ont égarée, combien n'en avoit-elle pas d'admirables dont elle ne se départoit jamais! Par combien de vertus ne rachetoit-elle pas ses foiblesses, si l'on peut appeler de ce nom des erreurs où les sens avoient si peu de part! Ce même homme qui la trompa sur un point l'instruisit excellemment sur mille autres; et ses passions, qui n'étoient pas fougueuses, lui permettant de suivre toujours ses lumières, elle alloit bien quand ses sophismes ne l'égaroient pas. Ses motifs étoient louables jusque dans ses fautes: en s'abusant elle pouvoit mal faire, mais elle ne pouvoit vouloir rien qui fût mal. Elle abhorroit la duplicité, le mensonge: elle étoit juste, équitable, humaine, désintéressée, fidèle à sa parole, à ses amis, à ses devoirs qu'elle reconnoissoit pour tels, incapable de vengeance et de haine, et ne concevant pas même qu'il y eût le moindre mérite à pardonner. Enfin, pour revenir à ce qu'elle avoit de moins excusable, sans estimer ses faveurs ce qu'elles valoient, elle n'en fit jamais un vil commerce: elle les prodiguoit, mais elle ne les vendoit pas, quoiqu'elle fût sans cesse aux expédiens pour vivre; et j'ose dire que si Socrate put estimer Aspasie, il eût respecté Mme de Warens.

Je sais d'avance qu'en lui donnant un caractère sensible et un tempérament froid, je serai accusé de contradiction comme à l'ordinaire

et avec autant de raison. Il se peut que la nature ait eu tort et que cette combinaison n'ait pas dû être; je sais seulement qu'elle a été. Tous ceux qui ont connu Mme de Warens, et dont un si grand nombre existe encore, ont pu savoir qu'elle étoit ainsi. J'ose même ajouter qu'elle n'a connu qu'un seul vrai plaisir au monde, c'étoit d'en faire à ceux qu'elle aimoit. Toutefois permis à chacun d'argumenter là-dessus tout à son aise, et de prouver doctement que cela n'est pas vrai. Ma fonction est de dire la vérité, mais non pas de la faire croire.

J'appris peu à peu tout ce que je viens de dire dans les entretiens qui suivirent notre union, et qui seuls la rendirent délicieuse. Elle avoit eu raison d'espérer que sa complaisance me seroit utile; j'en tirai pour mon instruction de grands avantages. Elle m'avoit jusqu'alors parlé de moi seul comme à un enfant. Elle commença de me traiter en homme, et me parla d'elle. Tout ce qu'elle me disoit m'étoit si intéressant, je m'en sentois si touché, que, me repliant sur moi-même, j'appliquois à mon profit ses confidences plus que je n'avois fait ses leçons. Quand on sent vraiment que le cœur parle, le nôtre s'ouvre pour recevoir ses épanchemens, et jamais toute la morale d'un pédagogue ne vaudra le bavardage affectueux et tendre d'une femme sensée pour qui l'on a de l'attachement.

L'intimité dans laquelle je vivois avec elle l'ayant mise à portée de m'apprécier plus avantageusement qu'elle n'avoit fait, elle jugea que, malgré mon air gauche, je valois la peine d'être cultivé pour le monde, et que, si je m'y montrois un jour sur un certain pied, je serois en état d'y faire mon chemin. Sur cette idée, elle s'attachoit non-seulement à former mon jugement, mais mon extérieur, mes manières, à me rendre aimable autant qu'estimable; et s'il est vrai qu'on puisse allier les succès dans le monde avec la vertu, ce que pour moi je ne crois pas, je suis sûr au moins qu'il n'y a pour cela d'autre route que celle qu'elle avoit prise, et qu'elle vouloit m'enseigner. Car Mme de Warens connoissoit les hommes, et savoit supérieurement l'art de traiter avec eux sans mensonge et sans imprudence, sans les tromper et sans les fâcher. Mais cet art étoit dans son caractère bien plus que dans ses leçons; elle savoit mieux le mettre en pratique que l'enseigner, et j'étois l'homme du monde le moins propre à l'apprendre. Aussi tout ce qu'elle fit à cet égard fut-il, peu s'en faut, peine perdue, de même que le soin qu'elle prit de me donner des maîtres pour la danse et pour les armes. Quoique leste et bien pris dans ma taille, je ne pus apprendre à danser un menuet. J'avois tellement pris, à cause de mes cors, l'habitude de marcher du talon, que Roche ne put me la faire perdre; et jamais avec l'air assez ingambe je n'ai pu sauter un médiocre fossé. Ce fut encore pis à la salle d'armes. Après trois mois de leçon je tirois encore à la muraille, hors d'état de faire assaut, et jamais je n'eus le poignet assez souple ou le bras assez ferme pour retenir mon fleuret quand il plaisoit au maître de le faire sauter. Ajoutez que j'avois un dégoût mortel pour cet exercice et pour le maître qui tâchoit de me l'enseigner, je n'aurois jamais cru qu'on pût être si fier de l'art de tuer un homme. Pour mettre son vaste génie à ma por-

tée, il ne s'exprimoit que par des comparaisons tirées de la musique qu'il ne savoit point. Il trouvoit des analogies frappantes entre les bottes de tierce et de quarte et les intervalles musicaux du même nom. Quand il vouloit faire une feinte, il me disoit de prendre garde à ce dièse, parce que anciennement les dièses s'appeloient *des feintes ;* quand il m'avoit fait sauter de la main mon fleuret, il disoit en ricanant que c'étoit *une pause.* Enfin je ne vis de ma vie un pédant plus insupportable que ce pauvre homme avec son plumet et son plastron.

Je fis donc peu de progrès dans mes exercices, que je quittai bientôt par pur dégoût; mais j'en fis davantage dans un art plus utile, celui d'être content de mon sort, et de ne'en pas désirer un plus brillant pour lequel je commençois à sentir que je n'étois pas né. Livré tout entier au désir de rendre à maman la vie heureuse, je me plaisois toujours plus auprès d'elle; et quand il falloit m'en éloigner pour courir en ville, malgré ma passion pour la musique, je commençois à sentir la gêne de mes leçons.

J'ignore si Claude Anet s'aperçut de l'intimité de notre commerce. J'ai lieu de croire qu'il ne lui fut pas caché. C'étoit un garçon très-clairvoyant, mais très-discret, qui ne parloit jamais contre sa pensée, mais qui ne la disoit pas toujours. Sans me faire le moindre semblant qu'il fût instruit, par sa conduite il paroissoit l'être; et cette conduite ne venoit sûrement pas de bassesse d'âme, mais de ce qu'étant entré dans les principes de sa maîtresse, il ne pouvoit désapprouver qu'elle agît conséquemment. Quoique aussi jeune qu'elle, il étoit si mûr et si grave, qu'il nous regardoit presque comme deux enfans dignes d'indulgence, et nous le regardions l'un et l'autre comme un homme respectable dont nous avions l'estime à ménager. Ce ne fut qu'après qu'elle lui fut infidèle que je connus bien tout l'attachement qu'elle avoit pour lui. Comme elle savoit que je ne pensois, ne sentois, ne respirois que par elle, elle me montroit combien elle l'aimoit, afin que je l'aimasse de même, et elle appuyoit encore moins sur son amitié pour lui que sur son estime, parce que c'étoit le sentiment que je pouvois partager le plus pleinement. Combien de fois elle attendrit nos cœurs et nous fit embrasser avec larmes, en nous disant que nous étions nécessaires tous deux au bonheur de sa vie ! Et que les femmes qui liront ceci ne sourient pas malignement. Avec le tempérament qu'elle avoit, ce besoin n'étoit pas équivoque; c'étoit uniquement celui de son cœur.

Ainsi s'établit entre nous trois une société sans autre exemple peut-être sur la terre. Tous nos vœux, nos soins, nos cœurs, étoient en commun; rien n'en passoit au delà de ce petit cercle. L'habitude de vivre ensemble et d'y vivre exclusivement devint si grande, que si dans nos repas un des trois manquoit ou qu'il vînt un quatrième, tout étoit dérangé; et, malgré nos liaisons particulières, les tête-à-tête nous étoient moins doux que la réunion. Ce qui prévenoit entre nous la gène étoit une extrême confiance réciproque, et ce qui prévenoit l'ennui étoit que nous étions tous fort occupés. Maman, toujours projetante et toujours agissante, ne nous laissoit guère oisifs ni l'un ni l'autre, et nous

avions encore chacun pour notre compte de quoi bien remplir notre temps. Selon moi le désœuvrement n'est pas moins le fléau de la société que celui de la solitude. Rien ne rétrécit plus l'esprit, rien n'engendre plus de riens, de rapports, de paquets, de tracasseries, de mensonges, que d'être éternellement renfermés vis-à-vis les uns des autres dans une chambre, réduits pour tout ouvrage à la nécessité de babiller continuellement. Quand tout le monde est occupé, l'on ne parle que quand on a quelque chose à dire; mais quand on ne fait rien, il faut absolument parler toujours, et voilà de toutes les gênes la plus incommode et la plus dangereuse. J'ose même aller plus loin, et je soutiens que pour rendre un cercle vraiment agréable, il faut non-seulement que chacun y fasse quelque chose, mais quelque chose qui demande un peu d'attention. Faire des nœuds, c'est ne rien faire, et il faut tout autant de soin pour amuser une femme qui fait des nœuds que celle qui tient les bras croisés. Mais quand elle brode, c'est autre chose, elle s'occupe assez pour remplir les intervalles du silence. Ce qu'il y a de choquant, de ridicule, est de voir pendant ce temps une douzaine de flandrins se lever, s'asseoir, aller, venir, pirouetter sur leurs talons, retourner deux cents fois les magots de la cheminée, et fatiguer leur minerve à maintenir un intarissable flux de paroles : la belle occupation! Ces gens-là, quoi qu'ils fassent, seront toujours à charge aux autres et à eux-mêmes. Quand j'étois à Motiers, j'allois faire des lacets chez mes voisines; si je retournois dans le monde, j'aurois toujours dans ma poche un bilboquet, et j'en jouerois toute la journée pour me dispenser de parler quand je n'aurois rien à dire. Si chacun en faisoit autant, les hommes deviendroient moins méchans, leur commerce deviendroit plus sûr, et, je pense, plus agréable. Enfin que les plaisans rient s'ils veulent, mais je soutiens que la seule morale à la portée du présent siècle est la morale du bilboquet.

Au reste, on ne nous laissoit guère le soin d'éviter l'ennui par nous-mêmes; et les importuns nous en donnoient trop par leur affluence, pour nous en laisser quand nous restions seuls. L'impatience qu'ils m'avoient donnée autrefois n'étoit pas diminuée, et toute la différence étoit que j'avois moins de temps pour m'y livrer. La pauvre maman n'avoit point perdu son ancienne fantaisie d'entreprises et de systèmes : au contraire, plus ses besoins domestiques devenoient pressans, plus pour y pourvoir elle se livroit à ses visions; moins elle avoit de ressources présentes, plus elle s'en forgeoit dans l'avenir. Le progrès des ans ne faisoit qu'augmenter en elle cette manie; et à mesure qu'elle perdoit le goût des plaisirs du monde et de la jeunesse, elle le remplaçoit par celui des secrets et des projets. La maison ne désemplissoit pas de charlatans, de fabricans, de souffleurs, d'entrepreneurs de toute espèce, qui, distribuant par millions la fortune, finissoient par avoir besoin d'un écu. Aucun ne sortoit de chez elle à vide, et l'un de mes étonnemens est qu'elle ait pu suffire aussi longtemps à tant de profusions sans en épuiser la source, et sans lasser ses créanciers.

Le projet dont elle étoit le plus occupée au temps dont je parle, et qui n'étoit pas le plus déraisonnable qu'elle eût formé, étoit de faire

établir à Chambéry un jardin royal de plantes, avec un démonstrateur appointé, et l'on comprend d'avance à qui cette place étoit destinée. La position de cette ville au milieu des Alpes étoit très-favorable à la botanique, et maman, qui facilitoit toujours un projet par un autre, y joignoit celui d'un collége de pharmacie, qui véritablement paroissoit très-utile dans un pays aussi pauvre, où les apothicaires sont presque les seuls médecins. La retraite du proto-médecin Grossi à Chambéry, après la mort du roi Victor, lui parut favoriser beaucoup cette idée, et la lui suggéra peut-être. Quoi qu'il en soit, elle se mit à cajoler Grossi, qui pourtant n'étoit pas trop cajolable; car c'étoit bien le plus caustique et le plus brutal monsieur que j'aie jamais connu. On en jugera par deux ou trois traits que je vais citer pour échantillon.

Un jour il étoit en consultation avec d'autres médecins, un entre autres qu'on avoit fait venir d'Annecy, et qui étoit le médecin ordinaire du malade. Ce jeune homme, encore mal-appris pour un médecin, osa n'être pas de l'avis de M. le proto. Celui-ci, pour toute réponse, lui demanda quand il s'en retournoit, par où il passoit, et quelle voiture il prenoit. L'autre, après l'avoir satisfait, lui demande à son tour s'il y a quelque chose pour son service. « Rien, rien, dit Grossi, sinon que je veux m'aller mettre à une fenêtre sur votre passage pour avoir le plaisir de voir passer un âne à cheval. » Il étoit aussi avare que riche et dur. Un de ses amis lui voulut un jour emprunter de l'argent avec de bonnes sûretés : « Mon ami, lui dit-il en lui serrant le bras et grinçant les dents, quand saint Pierre descendroit du ciel pour m'emprunter dix pistoles, et qu'il me donneroit la Trinité pour caution, je ne les lui prêterois pas. » Un jour, invité à dîner chez M. le comte Picon, gouverneur de Savoie et très-dévot, il arrive avant l'heure, et Son Éminence, alors occupée à dire le rosaire, lui en propose l'amusement. Ne sachant trop que répondre, il fait une grimace affreuse, et se met à genoux; mais à peine avoit-il récité deux *Ave*, que, n'y pouvant plus tenir, il se lève brusquement, prend sa canne et s'en va sans mot dire. Le comte Picon court après et lui crie : « Monsieur Grossi! monsieur Grossi! restez donc, vous avez là-bas à la broche une excellente bartavelle. — Monsieur le comte, lui répond l'autre en se retournant, vous me donneriez un ange rôti que je ne resterois pas. » Voilà quel étoit M. le proto-médecin Grossi, que maman entreprit et vint à bout d'apprivoiser. Quoique extrêmement occupé, il s'accoutuma à venir très-souvent chez elle, prit Anet en amitié, marqua faire cas de ses connoissances, en parloit avec estime, et, ce qu'on n'auroit pas attendu d'un pareil ours, affectoit de le traiter avec considération pour effacer les impressions du passé. Car quoique Anet ne fût plus sur le pied d'un domestique, on savoit qu'il l'avoit été; et il ne falloit pas moins que l'exemple et l'autorité de M. le proto-médecin pour donner, à son égard, le ton qu'on n'auroit pas pris de tout autre. Claude Anet, avec un habit noir, une perruque bien peignée, un maintien grave et décent, une conduite sage et circonspecte, des connoissances assez étendues en matière médicale et en botanique, et la faveur du chef de la faculté, pouvoit raisonnable-

ment espérer de remplir avec applaudissement la place de démonstrateur royal des plantes, si l'établissement projeté avoit lieu; et réellement Grossi en avoit goûté le plan, l'avoit adopté, et n'attendoit, pour le proposer à la cour, que le moment où la paix permettroit de songer aux choses utiles, et laisseroit disposer de quelque argent pour y pourvoir.

Mais ce projet, dont l'exécution m'eût probablement jeté dans la botanique, pour laquelle il me semble que j'étois né, manqua par un de ces coups inattendus qui renversent les desseins les mieux concertés. J'étois destiné à devenir, par degrés, un exemple des misères humaines. On diroit que la Providence, qui m'appeloit à ces grandes épreuves, écartoit de sa main tout ce qui m'eût empêché d'y arriver. Dans une course qu'Anet avoit faite au haut des montagnes pour aller chercher du génipi, plante rare qui ne croît que sur les Alpes, et dont M. Grossi avoit besoin, ce pauvre garçon s'échauffa tellement, qu'il gagna une pleurésie, dont le génipi ne put le sauver, quoiqu'il y soit, dit-on, spécifique; et, malgré tout l'art de Grossi, qui certainement étoit un très-habile homme, malgré les soins infinis que nous prîmes de lui, sa bonne maîtresse et moi, il mourut le cinquième jour entre nos mains, après la plus cruelle agonie, durant laquelle il n'eut d'autres exhortations que les miennes; et je les lui prodiguai avec des élans de douleur et de zèle qui, s'il étoit en état de m'entendre, devoient être de quelque consolation pour lui. Voilà comment je perdis le plus solide ami que j'eus en toute ma vie; homme estimable et rare, en qui la nature tint lieu d'éducation, qui nourrit dans la servitude toutes les vertus des grands hommes, et à qui peut-être il ne manqua, pour se montrer tel à tout le monde, que de vivre et d'être placé.

Le lendemain j'en parlois avec maman dans l'affliction la plus vive et la plus sincère, et tout d'un coup, au milieu de l'entretien, j'eus la vile et indigne pensée que j'héritois de ses nippes, et surtout d'un bel habit noir qui m'avoit donné dans la vue. Je le pensai, par conséquent je le dis; car près d'elle c'étoit pour moi la même chose. Rien ne lui fit mieux sentir la perte qu'elle avoit faite que ce lâche et odieux mot, le désintéressement et la noblesse d'âme étant des qualités que le défunt avoit éminemment possédées. La pauvre femme, sans rien répondre, se tourna de l'autre côté et se mit à pleurer. Chères et précieuses larmes! Elles furent entendues et coulèrent toutes dans mon cœur; elles y lavèrent jusqu'aux dernières traces d'un sentiment bas et malhonnête. Il n'y en est jamais entré depuis ce temps-là.

Cette perte causa à maman autant de préjudice que de douleur. Depuis ce moment ses affaires ne cessèrent d'aller en décadence. Anet étoit un garçon exact et rangé, qui maintenoit l'ordre dans la maison de sa maîtresse. On craignoit sa vigilance, et le gaspillage étoit moindre. Elle-même craignoit sa censure, et se contenoit davantage dans ses dissipations. Ce n'étoit pas assez pour elle de son attachement, elle vouloit conserver son estime, et elle redoutoit le juste reproche qu'il osoit quelquefois lui faire qu'elle prodiguoit le bien d'autrui autant que le sien. Je pensois comme lui, je le disois même; mais je n'avois pas

le même ascendant sur elle, et mes discours n'en imposoient pas comme les siens. Quand il ne fut plus, je fus bien forcé de prendre sa place, pour laquelle j'avois aussi peu d'aptitude que de goût; je la remplis mal. J'étois peu soigneux, j'étois fort timide; tout en grondant à part moi, je laissois tout aller comme il alloit. D'ailleurs j'avois bien obtenu la même confiance, mais non pas la même autorité. Je voyois le désordre, j'en gémissois, je m'en plaignois, et je n'étois pas écouté. J'étois trop jeune et trop vif pour avoir le droit d'être raisonnable; et quand je voulois me mêler de faire le censeur, maman me donnoit de petits soufflets de caresses, m'appeloit son petit Mentor, et me forçoit à reprendre le rôle qui me convenoit.

Le sentiment profond de la détresse où ses dépenses peu mesurées devoient nécessairement la jeter tôt ou tard me fit une impression d'autant plus forte, qu'étant devenu l'inspecteur de sa maison, je jugeois par moi-même de l'inégalité de la balance entre le *doigt* et l'*avoir*. Je date de cette époque le penchant à l'avarice que je me suis toujours senti depuis ce temps-là. Je n'ai jamais été follement prodigue que par bourrasques; mais jusqu'alors je ne m'étois jamais beaucoup inquiété si j'avois peu ou beaucoup d'argent. Je commençai à faire cette attention et à prendre du souci de ma bourse. Je devenois vilain par un motif très-noble; car, en vérité, je ne songeois qu'à ménager à maman quelque ressource dans la catastrophe que je prévoyois. Je craignois que ses créanciers ne fissent saisir sa pension, qu'elle ne fût tout à fait supprimée; et je m'imaginois, suivant mes vues étroites, que mon petit magot lui seroit alors d'un grand secours. Mais pour le faire, et surtout pour le conserver, il falloit me cacher d'elle; car il n'eût pas convenu, tandis qu'elle étoit aux expédiens, qu'elle eût su que j'avois de l'argent mignon. J'allois donc cherchant par-ci par-là de petites caches où je fourrois quelques louis en dépôt, comptant augmenter ce dépôt sans cesse jusqu'au moment de le mettre à ses pieds. Mais j'étois si maladroit dans le choix de mes cachettes, qu'elle les éventoit toujours; puis, pour m'apprendre qu'elle les avoit trouvées, elle ôtoit l'or que j'y avois mis, et en mettoit davantage en autres espèces. Je venois tout honteux rapporter à la bourse commune mon petit trésor, et jamais elle ne manquoit de l'employer en nippes ou meubles à mon profit, comme épée d'argent, montre, ou autre chose pareille.

Bien convaincu qu'accumuler ne me réussiroit jamais, et seroit pour elle une mince ressource, je sentis enfin que je n'en avois point d'autre contre le malheur que je craignois que de me mettre en état de pourvoir par moi-même à sa subsistance, quand, cessant de pourvoir à la mienne, elle verroit le pain prêt à lui manquer. Malheureusement, jetant mes projets du côté de mes goûts, je m'obstinois à chercher follement ma fortune dans la musique; et sentant naître des idées et des chants dans ma tête, je crus qu'aussitôt que je serois en état d'en tirer parti, j'allois devenir un homme célèbre, un Orphée moderne dont les sons devoient attirer tout l'argent du Pérou. Ce dont il s'agissoit pour moi, commençant à lire passablement la musique, étoit

d'apprendre la composition. La difficulté étoit de trouver quelqu'un pour me l'enseigner; car avec mon Rameau seul je n'espérois pas y parvenir par moi-même, et, depuis le départ de M. Le Maître, il n'y avoit personne en Savoie qui entendît rien à l'harmonie.

Ici l'on va voir encore une de ces inconséquences dont ma vie est remplie, et qui m'ont fait si souvent aller contre mon but, lors même que j'y pensois tendre directement. Venture m'avoit beaucoup parlé de l'abbé Blanchard, son maître de composition, homme de mérite et d'un grand talent, qui pour lors étoit maître de musique de la cathédrale de Besançon, et qui l'est maintenant de la chapelle de Versailles. Je me mis en tête d'aller à Besançon, prendre leçon de l'abbé Blanchard; et cette idée me parut si raisonnable, que je parvins à la faire trouver telle à maman. La voilà travaillant à mon petit équipage, et cela avec la profusion qu'elle mettoit à toute chose. Ainsi, toujours avec le projet de prévenir une banqueroute et de réparer dans l'avenir l'ouvrage de sa dissipation, je commençai dans le moment même par lui causer une dépense de huit cents francs : j'accélérois sa ruine pour me mettre en état d'y remédier. Quelque folle que fût cette conduite, l'illusion étoit entière de ma part, et même de la sienne. Nous étions persuadés l'un et l'autre, moi que je travaillois utilement pour elle, elle que je travaillois utilement pour moi.

J'avois compté trouver Venture encore à Annecy, et lui demander une lettre pour l'abbé Blanchard. Il n'y étoit plus. Il fallut, pour tout renseignement, me contenter d'une messe à quatre parties de sa composition et de sa main, qu'il m'avoit laissée. Avec cette recommandation je vais à Besançon, passant par Genève, où je fus voir mes parens, et par Nyon, où je fus voir mon père, qui me reçut comme à son ordinaire, et se chargea de me faire parvenir ma malle, qui ne venoit qu'après moi, parce que j'étois à cheval. J'arrive à Besançon. L'abbé Blanchard me reçoit bien, me promet ses instructions, et m'offre ses services. Nous étions prêts à commencer quand j'apprends par une lettre de mon père que ma malle a été saisie et confisquée aux Rousses, bureau de France sur les frontières de la Suisse. Effrayé de cette nouvelle, j'emploie les connoissances que je m'étois faites à Besançon pour savoir le motif de cette confiscation; car, bien sûr de n'avoir point de contrebande, je ne pouvois concevoir sur quel prétexte on l'avoit pu fonder. Je l'apprends enfin : il faut le dire, car c'est un fait curieux.

Je voyois à Chambéry un vieux Lyonnois, fort bon homme, appelé M. Duvivier, qui avoit travaillé au *visa* sous la régence, et qui, faute d'emploi, étoit venu travailler au cadastre. Il avoit vécu dans le monde, il avoit des talens, quelque savoir, de la douceur, de la politesse; il savoit la musique : et comme j'étois de chambrée avec lui, nous nous étions liés de préférence au milieu des ours mal léchés qui nous entouroient. Il avoit à Paris des correspondances qui lui fournissoient ces petits riens, ces nouveautés éphémères, qui courent on ne sait pourquoi, qui meurent on ne sait comment, sans que jamais personne y repense quand on à cessé d'en parler. Comme je le menois

quelquefois dîner chez maman, il me faisoit sa cour en quelque sorte, et, pour se rendre agréable, il tâchoit de me faire aimer ces fadaises, pour lesquelles j'eus toujours un tel dégoût, qu'il ne m'est arrivé de la vie d'en lire une à moi seul. Malheureusement un de ces maudits papiers resta dans la poche de veste d'un habit neuf que j'avois porté deux ou trois fois pour être en règle avec les commis. Ce papier étoit une parodie janséniste assez plate de la belle scène du *Mithridate* de Racine. Je n'en avois pas lu dix vers, et l'avois laissé par oubli dans ma poche. Voilà ce qui fit confisquer mon équipage. Les commis firent à la tête de l'inventaire de cette malle un magnifique procès-verbal, où, supposant que cet écrit venoit de Genève pour être imprimé et distribué en France, ils s'étendoient en saintes invectives contre les ennemis de Dieu et de l'Église, et en éloges de leur pieuse vigilance, qui avoit arrêté l'exécution de ce projet infernal. Ils trouvèrent sans doute que mes chemises sentoient aussi l'hérésie, car, en vertu de ce terrible papier, tout fut confisqué, sans que jamais j'aie eu ni raison ni nouvelle de ma pauvre pacotille. Les gens des fermes à qui l'on s'adressa demandoient tant d'instructions, de renseignemens, de certificats, de mémoires, que, me perdant mille fois dans ce labyrinthe, je fus contraint de tout abandonner. J'ai un vrai regret de n'avoir pas conservé le procès-verbal du bureau des Rousses : c'étoit une pièce à figurer avec distinction parmi celles dont le recueil doit accompagner cet écrit.

Cette perte me fit revenir à Chambéry tout de suite sans avoir rien fait avec l'abbé Blanchard; et, tout bien pesé, voyant le malheur me suivre dans toutes mes entreprises, je résolus de m'attacher uniquement à maman, de courir sa fortune, et de ne plus m'inquiéter inutilement d'un avenir auquel je ne pouvois rien. Elle me reçut comme si j'avois rapporté des trésors, remonta peu à peu ma petite garde-robe; et mon malheur, assez grand pour l'un et pour l'autre, fut presque aussitôt oublié qu'arrivé.

Quoique ce malheur m'eût refroidi sur mes projets de musique, je ne laissois pas d'étudier toujours mon Rameau; et à force d'efforts je parvins enfin à l'entendre et à faire quelques petits essais de composition dont le succès m'encouragea. Le comte de Bellegarde, fils du marquis d'Antremont, étoit revenu de Dresde, après la mort du roi Auguste. Il avoit vécu longtemps à Paris : il aimoit extrêmement la musique, et avoit pris en passion celle de Rameau. Son frère le comte de Nangis jouoit du violon, Mme la comtesse de La Tour leur sœur chantoit un peu. Tout cela mit à Chambéry la musique à la mode, et l'on établit une manière de concert public, dont on voulut d'abord me donner la direction : mais on s'aperçut bientôt qu'elle passoit mes forces, et l'on s'arrangea autrement. Je ne laissois pas d'y donner quelques petits morceaux de ma façon, et entre autres une cantate qui plut beaucoup. Ce n'étoit pas une pièce bien faite, mais elle étoit pleine de chants nouveaux et de choses d'effet que l'on n'attendoit pas de moi. Ces messieurs ne purent croire que, lisant si mal la musique, je fusse en état d'en composer de passable, et ils ne doutèrent pas que

je ne me fusse fait honneur du travail d'autrui. Pour vérifier la chose, un matin M. de Nangis vint me trouver avec une cantate de Clérambault, qu'il avoit transposée, disoit-il, pour la commodité de la voix, et à laquelle il falloit faire une autre basse, la transposition rendant celle de Clérambault impraticable sur l'instrument. Je répondis que c'étoit un travail considérable, et qui ne pouvoit être fait sur-le-champ. Il crut que je cherchois une défaite, et me pressa de lui faire au moins la basse d'un récitatif. Je la fis donc, mal sans doute, parce qu'en toute chose il me faut, pour bien faire, mes aises et ma liberté : mais je la fis du moins dans les règles : et comme il étoit présent, il ne put douter que je ne susse les élémens de la composition. Ainsi je ne perdis pas mes écolières, mais je me refroidis un peu sur la musique, voyant qu'on faisoit un concert et que l'on s'y passoit de moi.

Ce fut à peu près dans ce temps-là que, la paix étant faite, l'armée françoise repassa les monts. Plusieurs officiers vinrent voir maman, entre autres M. le comte de Lautrec, colonel du régiment d'Orléans, depuis plénipotentiaire à Genève, et enfin maréchal de France, auquel elle me présenta. Sur ce qu'elle lui dit, il parut s'intéresser beaucoup à moi; et me promit beaucoup de choses, dont il ne s'est souvenu que la dernière année de sa vie, lorsque je n'avois plus besoin de lui. Le jeune marquis de Sennecterre, dont le père étoit alors ambassadeur à Turin, passa dans le même temps à Chambéry. Il dîna chez Mme de Menthon : j'y dînois aussi ce jour-là. Après le dîner il fut question de musique : il la savoit très-bien. L'opéra de *Jephté*[1] étoit alors dans sa nouveauté; il en parla, on le fit apporter. Il me fit frémir en me proposant d'exécuter à nous deux cet opéra, et tout en ouvrant le livre il tomba sur ce morceau célèbre à deux chœurs :

La terre, l'enfer, le ciel même,
Tout tremble devant le Seigneur.

Il me dit : « Combien voulez-vous faire de parties ? je ferai pour ma part ces six-là. » Je n'étois pas encore accoutumé à cette pétulance françoise; et, quoique j'eusse quelquefois ânonné des partitions, je ne comprenois pas comment le même homme pouvoit faire en même temps six parties ni même deux. Rien ne m'a plus coûté dans l'exercice de la musique que de sauter ainsi légèrement d'une partie à l'autre, et d'avoir l'œil à la fois sur toute une partition. A la manière dont je me tirai de cette entreprise, M. de Sennecterre dut être tenté de croire que je ne savois pas la musique. Ce fut peut-être pour vérifier ce doute qu'il me proposa de noter une chanson qu'il vouloit donner à Mlle de Menthon. Je ne pouvois m'en défendre. Il chanta la chanson; je l'écrivis, même sans le faire beaucoup répéter. Il la lut ensuite, et trouva, comme il étoit vrai, qu'elle étoit très-correctement notée. Il avoit vu mon embarras, il prit plaisir à faire valoir ce petit succès. C'étoit pourtant une chose très-simple. Au fond je savois fort bien la musique; je ne manquois que de cette vivacité du premier coup d'œil

1. Tragédie lyrique de l'abbé Pellegrin, musique de Monteclaire. (Éd.)

que je n'eus jamais sur rien, et qui ne s'acquiert en musique que par une pratique consommée. Quoi qu'il en soit, je fus sensible à l'honnête soin qu'il prit d'effacer dans l'esprit des autres et dans le mien la petite honte que j'avois eue; et douze ou quinze ans après, me rencontrant avec lui dans diverses maisons de Paris, je fus tenté plusieurs fois de lui rappeler cette anecdote, et de lui montrer que j'en gardois le souvenir. Mais il avoit perdu les yeux depuis ce temps-là : je craignis de renouveler ses regrets en lui rappelant l'usage qu'il en avoit su faire, et je me tus.

Je touche au moment qui commence à lier mon existence passée avec la présente. Quelques amitiés de ce temps-là prolongées jusqu'à celui-ci me sont devenues bien précieuses. Elles m'ont souvent fait regretter cette heureuse obscurité où ceux qui se disoient mes amis l'étoient et m'aimoient pour moi, par pure bienveillance, non par la vanité d'avoir des liaisons avec un homme connu, ou par le désir secret de trouver ainsi plus d'occasions de lui nuire. C'est d'ici que je date ma première connoissance avec mon vieux ami Gauffecourt, qui m'est toujours resté, malgré les efforts qu'on a faits pour me l'ôter. Toujours resté! non. Hélas! je viens de le perdre. Mais il n'a cessé de m'aimer qu'en cessant de vivre, et notre amitié n'a fini qu'avec lui. M. de Gauffecourt étoit un des hommes les plus aimables qui aient existé. Il étoit impossible de le voir sans l'aimer, et de vivre avec lui sans s'y attacher tout à fait. Je n'ai vu de ma vie une physionomie plus ouverte, plus caressante, qui eût plus de sérénité, qui marquât plus de sentiment et d'esprit, qui inspirât plus de confiance. Quelque réservé qu'on pût être, on ne pouvoit, de la première vue, se défendre d'être aussi familier avec lui que si on l'eût connu depuis vingt ans; et moi qui avois tant de peine d'être à mon aise avec les nouveaux visages, j'y fus avec lui du premier moment. Son ton, son accent, son propos accompagnoient parfaitement sa physionomie. Le son de sa voix étoit net, plein, bien timbré, une belle voix de basse, étoffée et mordante, qui remplissoit l'oreille et sonnoit au cœur. Il est impossible d'avoir une gaieté plus égale et plus douce, des grâces plus vraies et plus simples, des talens plus agréables et cultivés avec plus de goût. Joignez à cela un cœur aimant, mais aimant un peu trop tout le monde, un caractère officieux avec peu de choix, servant ses amis avec zèle, ou plutôt se faisant l'ami des gens qu'il pouvoit servir, et sachant faire très-adroitement ses propres affaires en faisant très-chaudement celles d'autrui. Gauffecourt étoit fils d'un simple horloger, et avoit été horloger lui-même. Mais sa figure et son mérite l'appeloient dans une autre sphère, où il ne tarda pas d'entrer. Il fit connoissance avec M. de La Closure, résident de France à Genève, qui le prit en amitié. Il lui procura à Paris d'autres connoissances qui lui furent utiles, et par lesquelles il parvint à avoir la fourniture des sels du Valais, qui lui valoit vingt mille livres de rente. Sa fortune, assez belle, se borna là du côté des hommes; mais du côté des femmes la presse y étoit : il eut à choisir, et fit ce qu'il voulut. Ce qu'il y eut de plus rare et de plus honorable pour lui fut qu'ayant des liaisons dans tous les états, il fut par-

tout chéri, recherché de tout le monde, sans jamais être envié ni haï de personne; et je crois qu'il est mort sans avoir eu de sa vie un seul ennemi. Heureux homme! Il venoit tous les ans aux bains d'Aix, où se rassemble la bonne compagnie des pays voisins. Lié avec toute la noblesse de Savoie, il venoit d'Aix à Chambéry voir le comte de Bellegarde, et son père le marquis d'Antremont, chez qui maman fit et me fit faire connoissance avec lui. Cette connoissance, qui sembloit devoir n'aboutir à rien, et fut nombre d'années interrompue, se renouvela dans l'occasion que je dirai, et devint un véritable attachement. C'est assez pour m'autoriser à parler d'un ami avec qui j'ai été si étroitement lié; mais, quand je ne prendrois aucun intérêt personnel à sa mémoire, c'étoit un homme si aimable et si heureusement né, que, pour l'honneur de l'espèce humaine, je la croirois toujours bonne à conserver. Cet homme si charmant avoit pourtant ses défauts ainsi que les autres, comme on pourra voir ci-après : mais s'il ne les eût pas eus, peut-être eût-il été moins aimable. Pour le rendre intéressant autant qu'il pouvoit l'être, il falloit qu'on eût quelque chose à lui pardonner.

Une autre liaison du même temps n'est pas éteinte, et me leurre encore de cet espoir du bonheur temporel, qui meurt si difficilement dans le cœur de l'homme. M. de Conzié, gentilhomme savoyard, alors jeune et aimable, eut la fantaisie d'apprendre la musique, ou plutôt de faire connoissance avec celui qui l'enseignoit. Avec de l'esprit et du goût pour les belles connoissances, M. de Conzié avoit une douceur de caractère qui le rendoit très-liant, et je l'étois beaucoup moi-même pour les gens en qui je la trouvois. La liaison fut bientôt faite[1]. Le germe de littérature et de philosophie qui commençoit à fermenter dans ma tête, et qui n'attendoit qu'un peu de culture et d'émulation pour se développer tout à fait, les trouvoit en lui. M. de Conzié avoit peu de disposition pour la musique : ce fut un bien pour moi; les heures des leçons se passoient à toute autre chose qu'à solfier. Nous déjeunions, nous causions, nous lisions quelques nouveautés, et pas un mot de musique. La correspondance de Voltaire avec le prince royal de Prusse faisoit du bruit alors : nous nous entretenions souvent de ces deux hommes célèbres, dont l'un, depuis peu sur le trône, s'annonçoit déjà tel qu'il devoit dans peu se montrer, et dont l'autre, aussi décrié qu'il est admiré maintenant, nous faisoit plaindre sincèrement le malheur qui sembloit le poursuivre, et qu'on voit si souvent être l'apanage des grands talens. Le prince de Prusse avoit été peu heureux dans sa jeunesse; et Voltaire sembloit fait pour ne l'être jamais. L'intérêt que nous prenions à l'un et à l'autre s'étendoit à tout ce qui s'y rapportoit. Rien de tout ce qu'écrivoit Voltaire ne nous échappoit. Le goût que je pris à ces lectures m'inspira le désir d'apprendre à écrire avec élégance, et de tâcher à imiter le beau coloris de cet auteur, dont j'étois enchanté. Quelque temps après parurent

1. Je l'ai revu depuis, et je l'ai trouvé totalement transformé. O le grand magicien que M. de Choiseul! Aucune de mes anciennes connoissances n'a échappé à ses métamorphoses.

ses *Lettres philosophiques*. Quoiqu'elles ne soient assurément pas son meilleur ouvrage, ce fut celui qui m'attira le plus vers l'étude, et ce goût naissant ne s'éteignit plus depuis ce temps-là.

Mais le moment n'étoit pas venu de m'y livrer tout de bon. Il me restoit encore une humeur un peu volage, un désir d'aller et venir, qui s'étoit plutôt borné qu'éteint, et que nourrissoit le train de la maison de Mme de Warens, trop bruyant pour mon humeur solitaire. Ce tas d'inconnus qui lui affluoient journellement de toutes parts, et la persuasion où j'étois que ces gens-là ne cherchoient qu'à la duper chacun à sa manière, me faisoient un vrai tourment de mon habitation. Depuis qu'ayant succédé à Claude Anet dans la confidence de sa maîtresse je suivois de plus près l'état de ses affaires, j'y voyois un progrès en mal dont j'étois effrayé. J'avois cent fois remontré, prié, pressé, conjuré, et toujours inutilement. Je m'étois jeté à ses pieds, je lui avois fortement représenté la catastrophe qui la menaçoit, je l'avois vivement exhortée à réformer sa dépense, à commencer par moi, à souffrir plutôt un peu tandis qu'elle étoit encore jeune, que, multipliant toujours ses dettes et ses créanciers, de s'exposer sur ses vieux jours à leurs vexations et à la misère. Sensible à la sincérité de mon zèle, elle s'attendrissoit avec moi, et me promettoit les plus belles choses du monde. Un croquant arrivoit-il, à l'instant tout étoit oublié. Après mille épreuves de l'inutilité de mes remontrances, que me restoit-il à faire que de détourner les yeux du mal que je ne pouvois prévenir ? Je m'éloignois de la maison dont je ne pouvois garder la porte ; je faisois de petits voyages à Nyon, à Genève, à Lyon, qui, m'étourdissant sur ma peine secrète, en augmentoient en même temps le sujet par ma dépense. Je puis jurer que j'en aurois souffert tous les retranchemens avec joie si maman eût vraiment profité de cette épargne : mais certain que ce que je me refusois passoit à des fripons, j'abusois de sa facilité pour partager avec eux, et, comme le chien qui revient de la boucherie, j'emportois mon lopin du morceau que je n'avois pu sauver.

Les prétextes ne me manquoient pas pour tous ces voyages ; et maman seule m'en eût fourni le reste, tant elle avoit partout de liaisons, de négociations, d'affaires, de commissions à donner à quelqu'un de sûr. Elle ne demandoit qu'à m'envoyer, je ne demandois qu'à aller ; cela ne pouvoit manquer de faire une vie assez ambulante. Ces voyages me mirent à portée de faire quelques bonnes connoissances, qui m'ont été dans la suite agréables ou utiles ; entre autres à Lyon celle de M. Perrichon, que je me reproche de n'avoir pas assez cultivée, vu les bontés qu'il a eues pour moi ; celle du bon Parisot, dont je parlerai dans son temps ; à Grenoble, celles de Mme Deybens et de Mme la présidente de Bardonanche, femme de beaucoup d'esprit, et qui m'eût pris en amitié si j'avois été à portée de la voir plus souvent ; à Genève, celle de M. de La Closure, résident de France, qui me parloit souvent de ma mère, dont malgré la mort et le temps son cœur n'avoit pu se déprendre ; celle des deux Barillot, dont le père, qui m'appeloit son petit-fils, étoit d'une société très-aimable, et l'un des plus dignes hommes

que j'aie jamais connus. Durant les troubles de la république, ces deux citoyens se jetèrent dans les deux partis contraires; le fils dans celui de la bourgeoisie, le père dans celui des magistrats : et lorsqu'on prit les armes en 1737, je vis, étant à Genève, le père et le fils sortir armés de la même maison, l'un pour monter à l'hôtel de ville, l'autre pour se rendre à son quartier, sûrs de se trouver deux heures après l'un vis-à-vis de l'autre exposés à s'entr'égorger. Ce spectacle affreux me fit une impression si vive, que je jurai de ne tremper jamais dans aucune guerre civile, et de ne soutenir jamais au dedans la liberté par les armes, ni de ma personne ni de mon aveu, si jamais je rentrois dans mes droits de citoyen. Je me rends le témoignage d'avoir tenu ce serment dans une occasion délicate; et l'on trouvera, du moins je le pense, que cette modération fut de quelque prix.

Mais je n'en étois pas encore à cette première fermentation de patriotisme que Genève en armes excita dans mon cœur. On jugera combien j'en étois loin par un fait très-grave à ma charge, que j'ai oublié de mettre à sa place, et qui ne doit pas être omis.

Mon oncle Bernard étoit, depuis quelques années, passé dans la Caroline pour y faire bâtir la ville de Charlestown, dont il avoit donné le plan : il y mourut peu après. Mon pauvre cousin étoit aussi mort au service du roi de Prusse, et ma tante perdit ainsi son fils et son mari presque en même temps. Ces pertes réchauffèrent un peu son amitié pour le plus proche parent qui lui restât et qui étoit moi. Quand j'allois à Genève je logeois chez elle, et je m'amusois à fureter et feuilleter les livres et papiers que mon oncle avoit laissés. J'y trouvai beaucoup de pièces curieuses, et des lettres dont assurément on ne se douteroit pas. Ma tante, qui faisoit peu de cas de ces paperasses, m'eût laissé tout emporter si j'avois voulu. Je me contentai de deux ou trois livres commentés de la main de mon grand-père Bernard le ministre, et entre autres les *OEuvres posthumes* de Rohault, in-4°, dont les marges étoient pleines d'excellentes scolies qui me firent aimer les mathématiques. Ce livre est resté parmi ceux de Mme de Warens; j'ai toujours été fâché de ne l'avoir pas gardé. A ces livres je joignis cinq ou six mémoires manuscrits, et un seul imprimé qui étoit du fameux Micheli Ducret, homme d'un grand talent, savant, éclairé, mais trop remuant, traité bien cruellement par les magistrats de Genève, et mort dernièrement dans la forteresse d'Arberg, où il étoit enfermé depuis longues années, pour avoir, disoit-on, trempé dans la conspiration de Berne.

Ce mémoire étoit une critique assez judicieuse de ce grand et ridicule plan de fortification qu'on a exécuté en partie à Genève, à la grande risée des gens du métier, qui ne savent pas le but secret qu'avoit le Conseil dans l'exécution de cette magnifique entreprise. M. Micheli, ayant été exclu de la chambre des fortifications pour avoir blâmé ce plan, avoit cru, comme membre des Deux-Cents, et même comme citoyen, pouvoir en dire son avis plus au long; et c'étoit ce qu'il avoit fait pour ce mémoire, qu'il eut l'imprudence de faire imprimer, mais non pas publier; car il n'en fit tirer que le nombre

d'exemplaires qu'il envoyoit aux Deux-Cents, et qui furent tous interceptés à la poste par ordre du petit Conseil. Je trouvai ce mémoire parmi les papiers de mon oncle avec la réponse qu'il avoit été chargé d'y faire, et j'emportai l'un et l'autre. J'avois fait ce voyage peu après ma sortie du cadastre, et j'étois demeuré en quelque liaison avec l'avocat Coccelli, qui en étoit le chef. Quelque temps après, le directeur de la douane s'avisa de me prier de lui tenir un enfant, et me donna Mme Coccelli pour commère. Les honneurs me tournoient la tête; et, fier d'appartenir de si près à M. l'avocat, je tâchois de faire l'important pour me montrer digne de cette gloire.

Dans cette idée je crus ne pouvoir rien faire de mieux que de lui faire voir mon mémoire imprimé de M. Micheli, qui réellement étoit une pièce rare, pour lui prouver que j'appartenois à des notables de Genève qui savoient les secrets de l'État. Cependant, par une demi-réserve dont j'aurois peine à rendre raison, je ne lui montrai point la réponse de mon oncle à ce mémoire, peut-être parce qu'elle étoit manuscrite, et qu'il ne falloit à M. l'avocat que du moulé. Il sentit pourtant si bien le prix de l'écrit que j'eus la bêtise de lui confier, que je ne pus jamais le ravoir ni le revoir, et que, bien convaincu de l'inutilité de mes efforts, je me fis un mérite de la chose et transformai ce vol en présent. Je ne doute pas un moment qu'il n'ait bien fait valoir à la cour de Turin cette pièce, plus curieuse cependant qu'utile, et qu'il n'ait eu grand soin de se faire rembourser de manière ou d'autre de l'argent qu'il lui en avoit dû coûter pour l'acquérir. Heureusement, de tous les futurs contingens, un des moins probables est qu'un jour le roi de Sardaigne assiégera Genève. Mais comme il n'y a pas d'impossibilité à la chose, j'aurai toujours à reprocher à ma sotte vanité d'avoir montré les plus grands défauts de cette place à son plus ancien ennemi.

Je passai deux ou trois ans de cette façon entre la musique, les magistères, les projets, les voyages, flottant incessamment d'une chose à l'autre, cherchant à me fixer sans savoir à quoi, mais entraîné pourtant par degrés vers l'étude, voyant des gens de lettres, entendant parler de littérature, me mêlant quelquefois d'en parler moi-même, et prenant plutôt le jargon des livres que la connoissance de leur contenu. Dans mes voyages de Genève j'allois de temps en temps voir en passant mon ancien bon ami M. Simon, qui fomentoit beaucoup mon émulation naissante par des nouvelles toutes fraîches de la république des lettres, tirées de Baillet ou de Colomiés. Je voyois aussi beaucoup à Chambéry un jacobin, professeur de physique, bon homme de moine, dont j'ai oublié le nom, et qui faisoit souvent de petites expériences qui m'amusoient extrêmement. Je voulus à son exemple faire de l'encre de sympathie. Pour cet effet, après avoir rempli une bouteille plus qu'à demi de chaux vive, d'orpiment et d'eau, je la bouchai bien. L'effervescence commença presqu'à l'instant très-violemment. Je courus à la bouteille pour la déboucher, mais je n'y fus pas à temps; elle me sauta au visage comme une bombe. J'avalai de l'orpiment, de la chaux; j'en faillis mourir. Je restai aveugle plus de six semaines; et

j'appris ainsi à ne pas me mêler de physique expérimentale sans en savoir les élémens.

Cette aventure m'arriva mal à propos pour ma santé, qui depuis quelque temps s'altéroit sensiblement. Je ne sais d'où venoit qu'étant bien conformé par le coffre et ne faisant d'excès d'aucune espèce, je déclinois à vue d'œil. J'ai une assez bonne carrure, la poitrine large, mes poumons doivent y jouer à l'aise; cependant j'avois la courte haleine, je me sentois oppressé, je soupirois involontairement, j'avois des palpitations, je crachois du sang, la fièvre lente survint, et je n'en ai jamais été bien quitte. Comment peut-on tomber dans cet état à la fleur de l'âge sans avoir aucun viscère vicié, sans avoir rien fait pour détruire sa santé?

L'épée use le fourreau, dit-on quelquefois. Voilà mon histoire. Mes passions m'ont fait vivre, et mes passions m'ont tué. Quelles passions? dira-t-on. Des riens, les choses du monde les plus puériles, mais qui m'affectoient comme s'il se fût agi de la possession d'Hélène ou du trône de l'univers. D'abord les femmes. Quand j'en eus une, mes sens furent tranquilles, mais mon cœur ne le fut jamais. Les besoins de l'amour me dévoroient au sein de la jouissance. J'avois une tendre mère, une amie chérie; mais il me falloit une maîtresse. Je me la figurois à sa place; je me la créois de mille façons pour me donner le change à moi-même. Si j'avois cru tenir maman dans mes bras quand je l'y tenois, mes étreintes n'auroient pas été moins vives, mais tous mes désirs se seroient éteints; j'aurois sangloté de tendresse, mais je n'aurois pas joui. Jouir! ce sort est-il fait pour l'homme? Ah! si jamais une seule fois en ma vie j'avois goûté dans leur plénitude toutes les délices de l'amour, je n'imagine pas que ma frêle existence y eût pu suffire; je serois mort sur le fait.

J'étois donc brûlant d'amour sans objet; et c'est peut-être ainsi qu'il épuise le plus. J'étois inquiet, tourmenté du mauvais état des affaires de ma pauvre maman, et de son imprudente conduite, qui ne pouvoit manquer d'opérer sa ruine totale en peu de temps. Ma cruelle imagination, qui va toujours au-devant des malheurs, me montroit celui-là sans cesse dans tout son excès et dans toutes ses suites. Je me voyois d'avance forcément séparé par la misère de celle à qui j'avois consacré ma vie, et sans qui je n'en pouvois jouir. Voilà comment j'avois toujours l'âme agitée. Les désirs et les craintes me dévoroient alternativement.

La musique étoit pour moi une autre passion moins fougueuse, mais non moins consumante par l'ardeur avec laquelle je m'y livrois, par l'étude opiniâtre des obscurs livres de Rameau, par mon invincible obstination à vouloir en charger ma mémoire, qui s'y refusoit toujours, par mes courses continuelles, par les compilations immenses que j'entassois, passant très-souvent à copier les nuits entières. Et pourquoi m'arrêter aux choses permanentes, tandis que toutes les folies qui passoient dans mon inconstante tête, les goûts fugitifs d'un seul jour, un voyage, un concert, un souper, une promenade à faire, un roman à lire, une comédie à voir, tout ce qui étoit le moins du

monde prémédité dans mes plaisirs ou dans mes affaires, devenoit pour moi tout autant de passions violentes, qui dans leur impétuosité ridicule me donnoient le plus vrai tourment? La lecture des malheurs imaginaires de Cléveland, faite avec fureur et souvent interrompue, m'a fait faire, je crois, plus de mauvais sang que les miens.

Il y avoit un Génevois nommé M. Bagueret, lequel avoit été employé sous Pierre le Grand à la cour de Russie; un des plus vilains hommes et des plus grands fous que j'aie jamais vus, toujours plein de projets aussi fous que lui, qui faisoit tomber les millions comme la pluie, et à qui les zéros ne coûtoient rien. Cet homme, étant venu à Chambéry pour quelque procès au sénat, s'empara de maman, comme de raison, et, pour ses trésors de zéros qu'il lui prodiguoit généreusement, lui tiroit ses pauvres écus pièce à pièce. Je ne l'aimois point : il le voyoit; avec moi cela n'est pas difficile : il n'y avoit sorte de bassesse qu'il n'employât pour me cajoler. Il s'avisa de me proposer d'apprendre les échecs, qu'il jouoit un peu. J'essayai presque malgré moi; et, après avoir tant bien que mal appris la marche, mon progrès fut si rapide, qu'avant la fin de la première séance je lui donnai la tour qu'il m'avoit donnée en commençant. Il ne m'en fallut pas davantage : me voilà forcené des échecs. J'achète un échiquier, j'achète le Calabrois; je m'emferme dans ma chambre, j'y passe les jours et les nuits à vouloir apprendre par cœur toutes les parties, à les fourrer dans ma tête bon gré, mal gré, à jouer seul sans relâche et sans fin. Après deux ou trois mois de ce beau travail et d'efforts inimaginables, je vais au café, maigre, jaune, et presque hébété. Je m'essaye, je rejoue avec M. Bagueret : il me bat une fois, deux fois, vingt fois : tant de combinaisons s'étoient brouillées dans ma tête, et mon imagination s'étoit si bien amortie, que je ne voyois plus qu'un nuage devant moi. Toutes les fois qu'avec le livre de Philidore ou celui de Stamma j'ai voulu m'exercer à étudier des parties, la même chose m'est arrivée; et après m'être épuisé de fatigue, je me suis trouvé plus foible qu'auparavant. Du reste, que j'aie abandonné les échecs, ou qu'en jouant je me sois remis en haleine, je n'ai jamais avancé d'un cran depuis cette première séance, et je me suis toujours retrouvé au même point où j'étois en la finissant. Je m'exercerois des milliers de siècles, que je finirois par pouvoir donner la tour à Bagueret, et rien de plus. Voilà du temps bien employé! direz-vous. Et je n'y en ai pas employé peu. Je ne finis ce premier essai que quand je n'eus plus la force de continuer. Quand j'allai me montrer sortant de ma chambre, j'avois l'air d'un déterré, et, suivant le même train, je n'aurois pas resté déterré longtemps. On conviendra qu'il est difficile, et surtout dans l'ardeur de la jeunesse, qu'une pareille tête laisse toujours le corps en santé.

L'altération de la mienne agit sur mon humeur, et tempéra l'ardeur de mes fantaisies. Me sentant affoiblir, je devins plus tranquille et perdis un peu la fureur des voyages. Plus sédentaire, je fus pris non de l'ennui, mais de la mélancolie; les vapeurs succédèrent aux passions; ma langueur devint tristesse; je pleurois et soupirois à propos de rien; je sentois la vie m'échapper sans l'avoir goûtée; je gémissois sur l'état

où je laissois ma pauvre maman, sur celui où je la voyois prête à tomber; je puis dire que la quitter et la laisser à plaindre étoit mon unique regret. Enfin je tombai tout à fait malade. Elle me soigna comme jamais mère n'a soigné son enfant; et cela lui fit du bien à elle-même, en faisant diversion aux projets et tenant écartés les projeteurs. Quelle douce mort si alors elle fût venue! Si j'avois peu goûté les biens de la vie, j'en avois peu senti les malheurs. Mon âme paisible pouvoit partir sans le sentiment cruel de l'injustice des hommes, qui empoisonne la vie et la mort. J'avois la consolation de me survivre dans la meilleure moitié de moi-même; c'étoit à peine mourir. Sans les inquiétudes que j'avois sur son sort, je serois mort comme j'aurois pu m'endormir, et ces inquiétudes mêmes avoient un objet affectueux et tendre qui en tempéroit l'amertume. Je lui disois: « Vous voilà dépositaire de tout mon être; faites en sorte qu'il soit heureux. » Deux ou trois fois, quand j'étois le plus mal, il m'arriva de me lever dans la nuit, et de me traîner à sa chambre pour lui donner, sur sa conduite, des conseils, j'ose dire pleins de justesse et de sens, mais où l'intérêt que je prenois à son sort se marquoit mieux que toute autre chose. Comme si les pleurs étoient ma nourriture et mon remède, je me fortifiois de ceux que je versois auprès d'elle, avec elle, assis sur son lit, et tenant ses mains dans les miennes. Les heures couloient dans ces entretiens nocturnes, et je m'en retournois en meilleur état que je n'étois venu; content et calme dans les promesses qu'elle m'avoit faites, dans les espérances qu'elle m'avoit données, je m'endormois là-dessus avec la paix du cœur et la résignation à la Providence. Plaise à Dieu qu'après tant de sujets de haïr la vie, après tant d'orages qui ont agité la mienne, et qui ne m'en font plus qu'un fardeau, la mort qui doit la terminer me soit aussi peu cruelle qu'elle me l'eût été dans ce moment-là!

A force de soins, de vigilance et d'incroyables peines, elle me sauva; et il est certain qu'elle seule pouvoit me sauver. J'ai peu de foi à la médecine des médecins, mais j'en ai beaucoup à celle des vrais amis; les choses dont notre bonheur dépend se font toujours beaucoup mieux que toutes les autres. S'il y a dans la vie un sentiment délicieux, c'est celui que nous éprouvâmes d'être rendus l'un à l'autre. Notre attachement mutuel n'en augmenta pas, cela n'étoit pas possible; mais il prit je ne sais quoi de plus intime, de plus touchant dans sa grande simplicité. Je devenois tout à fait son œuvre, tout à fait son enfant, et plus que si elle eût été ma vraie mère. Nous commençâmes, sans y songer, à ne plus nous séparer l'un de l'autre, à mettre en quelque sorte notre existence en commun; et, sentant que réciproquement nous nous étions non-seulement nécessaires, mais suffisans, nous nous accoutumâmes à ne plus penser à rien d'étranger à nous, à borner absolument notre bonheur et tous nos désirs à cette possession mutuelle, et peut-être unique parmi les humains, qui n'étoit point, comme je l'ai dit, celle de l'amour, mais une possession plus essentielle, qui, sans tenir aux sens, au sexe, à l'âge, à la figure, tenoit à tout ce par quoi l'on est soi, et qu'on ne peut perdre qu'en cessant d'être.

A quoi tint-il que cette précieuse crise n'amenât le bonheur du reste de ses jours et des miens? Ce ne fut pas à moi, je m'en rends le consolant témoignage. Ce ne fut pas non plus à elle, du moins à sa volonté. Il étoit écrit que bientôt l'invincible naturel reprendroit son empire. Mais ce fatal retour ne se fit pas tout d'un coup. Il y eut, grâce au ciel, un intervalle : court et précieux intervalle, qui n'a pas fini par ma faute, et dont je ne me reprocherai pas d'avoir mal profité!

Quoique guéri de ma grande maladie, je n'avois pas repris ma vigueur. Ma poitrine n'étoit pas rétablie; un reste de fièvre duroit toujours, et me tenoit en langueur. Je n'avois plus de goût à rien qu'à finir mes jours près de celle qui m'étoit chère, à la maintenir dans ses bonnes résolutions, à lui faire sentir en quoi consistoit le vrai charme d'une vie heureuse, à rendre la sienne telle, autant qu'il dépendoit de moi. Mais je voyois, je sentois même que dans une maison sombre et triste la continuelle solitude du tête-à-tête deviendroit à la fin triste aussi. Le remède à cela se présenta comme de lui-même. Maman m'avoit ordonné le lait, et vouloit que j'allasse le prendre à la campagne. J'y consentis pourvu qu'elle y vînt avec moi. Il n'en fallut pas davantage pour la déterminer; il ne s'agit plus que du choix du lieu. Le jardin du faubourg n'étoit pas proprement à la campagne; entouré de maisons et d'autres jardins, il n'avoit point les attraits d'une retraite champêtre. D'ailleurs, après la mort d'Anet, nous avions quitté ce jardin pour raison d'économie, n'ayant plus à cœur d'y tenir des plantes, et d'autres vues nous faisant peu regretter ce réduit.

Profitant maintenant du dégoût que je lui trouvai pour la ville, je lui proposai de l'abandonner tout à fait, et de nous établir dans une solitude agréable, dans quelque petite maison assez éloignée pour dérouter les importuns. Elle l'eût fait, et ce parti, que son bon ange et le mien me suggéroient, nous eût vraisemblablement assuré des jours heureux et tranquilles jusqu'au moment où la mort devoit nous séparer. Mais cet état n'étoit pas celui où nous étions appelés. Maman devoit éprouver toutes les peines de l'indigence et du mal-être, après avoir passé sa vie dans l'abondance, pour la lui faire quitter avec moins de regret; et moi, par un assemblage de maux de toute espèce, je devois être un jour un exemple à quiconque, inspiré du seul amour du bien public et de la justice, ose, fort de sa seule innocence, dire ouvertement la vérité aux hommes sans s'étayer par des cabales, sans s'être fait des partis pour le protéger.

Une malheureuse crainte la retint. Elle n'osa quitter sa vilaine maison de peur de fâcher le propriétaire. « Ton projet de retraite est charmant, me dit-elle, et fort de mon goût; mais dans cette retraite il faut vivre. En quittant ma prison je risque de perdre mon pain; et quand nous n'en aurons plus dans les bois il en faudra bien retourner chercher à la ville. Pour avoir moins besoin d'y venir ne la quittons pas tout à fait. Payons cette petite pension au comte de Saint-Laurent pour qu'il me laisse la mienne. Cherchons quelque réduit assez loin de la ville pour vivre en paix, et assez près pour y revenir toutes les fois qu'il sera nécessaire. » Ainsi fut fait. Après avoir un peu cherché, nous

nous fixâmes aux Charmettes, une terre de M. de Conzié, à la porte de Chambéry, mais retirée et solitaire comme si l'on étoit à cent lieues. Entre deux coteaux assez élevés est un petit vallon nord et sud au fond duquel coule une rigole entre des cailloux et des arbres. Le long de ce vallon à mi-côte sont quelques maisons éparses, fort agréables pour quiconque aime un asile un peu sauvage et retiré. Après avoir essayé deux ou trois de ces maisons, nous choisîmes enfin la plus jolie, appartenante à un gentilhomme qui étoit au service, appelé M. Noiret. La maison étoit très-logeable. Au-devant étoit un jardin en terrasse, une vigne au-dessus, un verger au-dessous, vis-à-vis un petit bois de châtaigniers, une fontaine à portée; plus haut dans la montagne, des prés pour l'entretien du bétail; enfin tout ce qu'il falloit pour le petit ménage champêtre que nous y voulions établir. Autant que je puis me rappeler les temps et les dates, nous en prîmes possession vers la fin de l'été de 1736. J'étois transporté le premier jour que nous y couchâmes. « O maman! dis-je à cette chère amie en l'embrassant et l'inondant de larmes d'attendrissement et de joie, ce séjour est celui du bonheur et de l'innocence. Si nous ne les trouvons pas ici l'un avec l'autre, il ne les faut chercher nulle part. »

# LIVRE SIXIÈME.

(1736.)

Hoc erat in votis : modus agri non ita magnus,
Hortus ubi, et tecto vicinus jugis aquæ fons,
Et paulum silvæ super his foret[1]....

Je ne puis ajouter,

Auctius atque
Di melius fecere[2];

mais n'importe, il ne m'en falloit pas davantage, il ne m'en falloit pas même la propriété, c'étoit assez pour moi de la jouissance; et il y a longtemps que j'ai dit et senti que le propriétaire et le possesseur sont souvent deux personnes très-différentes, même en laissant à part les maris et les amans.

Ici commence le court bonheur de ma vie; ici viennent les paisibles mais rapides momens qui m'ont donné le droit de dire que j'ai vécu. Momens précieux et si regrettés! ah! recommencez pour moi votre aimable cours, coulez plus lentement dans mon souvenir, s'il est possible, que vous ne fîtes réellement dans votre fugitive succession. Comment ferai-je pour prolonger à mon gré ce récit si touchant et si

1. Voilà tout ce que je souhaitois : une terre d'une étendue raisonnable, un jardin, une source d'eau vive près de la maison, et avec cela un petit bois. » Hor., lib. II, sat. VII. (Éd.)
2. « Les dieux ont été au delà de mes vœux. » *Ibid.* (Éd.)

simple, pour redire toujours les mêmes choses, et n'ennuyer pas plus mes lecteurs en les répétant que je ne m'ennuyois moi-même en les recommençant sans cesse? Encore si tout cela consistoit en faits, en actions, en paroles, je pourrois le décrire et le rendre en quelque façon : mais comment dire ce qui n'étoit ni dit, ni fait, ni pensé même, mais goûté, mais senti, sans que je puisse énoncer d'autre objet de mon bonheur que ce sentiment même? Je me levois avec le soleil, et j'étois heureux; je me promenois, et j'étois heureux; je voyois maman, et j'étois heureux; je la quittois, et j'étois heureux; je parcourois les bois, les coteaux, j'errois dans les vallons, je lisois, j'étois oisif, je travaillois au jardin, je cueillois les fruits, j'aidois au ménage, et le bonheur me suivoit partout: il n'étoit dans aucune chose assignable, il étoit tout en moi-même, il ne pouvoit me quitter un seul instant.

Rien de tout ce qui m'est arrivé durant cette époque chérie, rien de ce que j'ai fait, dit et pensé tout le temps qu'elle a duré, n'est échappé de ma mémoire. Les temps qui précèdent et qui suivent me reviennent par intervalles; je me les rappelle inégalement et confusément : mais je me rappelle celui-là tout entier comme s'il duroit encore. Mon imagination, qui dans ma jeunesse alloit toujours en avant et maintenant rétrograde, compense par ces doux souvenirs l'espoir que j'ai pour jamais perdu. Je ne vois plus rien dans l'avenir qui me tente; les seuls retours du passé peuvent me flatter, et ces retours si vifs et si vrais dans l'époque dont je parle me font souvent vivre heureux malgré mes malheurs.

Je donnerai de ces souvenirs un seul exemple qui pourra faire juger de leur force et de leur vérité. Le premier jour que nous allâmes coucher aux Charmettes, maman étoit en chaise à porteurs, et je la suivois à pied. Le chemin monte : elle étoit assez pesante, et craignant de trop fatiguer ses porteurs, elle voulut descendre à peu près à moitié chemin pour faire le reste à pied. En marchant elle vit quelque chose de bleu dans la haie, et me dit : « Voilà de la pervenche encore en fleur. » Je n'avois jamais vu de la pervenche, je ne me baissai pas pour l'examiner, et j'ai la vue trop courte pour distinguer à terre les plantes de ma hauteur. Je jetai seulement en passant un coup d'œil sur celle-là, et près de trente ans se sont passés sans que j'aie revu de la pervenche ou que j'y aie fait attention. En 1764, étant à Cressier avec mon ami M. du Peyrou, nous montions une petite montagne au sommet de laquelle il y a un joli salon qu'il appelle avec raison Belle-Vue. Je commençois alors d'herboriser un peu. En montant et regardant parmi les buissons, je pousse un cri de joie : *Ah! voilà de la pervenche!* et c'en étoit en effet. Du Peyrou s'aperçut du transport, mais il en ignoroit la cause; il l'apprendra, je l'espère, lorsqu'un jour il lira ceci. Le lecteur peut juger par l'impression d'un si petit objet de celle que m'ont faite tous ceux qui se rapportent à la même époque.

Cependant l'air de la campagne ne me rendit point ma première santé. J'étois languissant; je le devins davantage. Je ne pus supporter le lait; il fallut le quitter. C'étoit alors la mode de l'eau pour tout re-

mède; je me mis à l'eau, et si peu discrètement, qu'elle faillit me guérir, non de mes maux, mais de la vie. Tous les matins, en me levant, j'allois à la fontaine avec un grand gobelet, et j'en buvois successivement, en me promenant, la valeur de deux bouteilles. Je quittai tout à fait le vin à mes repas. L'eau que je buvois étoit un peu crue et difficile à passer, comme sont la plupart des eaux des montagnes. Bref, je fis si bien, qu'en moins de deux mois je me détruisis totalement l'estomac, que j'avois eu très-bon jusqu'alors. Ne digérant plus, je compris qu'il ne falloit plus espérer de guérir. Dans ce même temps il m'arriva un accident aussi singulier par lui-même que par ses suites, qui ne finiront qu'avec moi.

Un matin que je n'étois pas plus mal qu'à l'ordinaire, en dressant une petite table sur son pied, je sentis dans tout mon corps une révolution subite et presque inconcevable. Je ne saurois mieux la comparer qu'à une espèce de tempête qui s'éleva dans mon sang, et gagna dans l'instant tous mes membres. Mes artères se mirent à battre d'une si grande force, que non-seulement je sentois leur battement, mais que je l'entendois même, et surtout celui des carotides. Un grand bruit d'oreilles se joignit à cela; et ce bruit étoit triple ou plutôt quadruple, savoir : un bourdonnement grave et sourd, un murmure plus clair comme d'une eau courante, un sifflement très-aigu, et le battement que je viens de dire, et dont je pouvois aisément compter les coups sans me tâter le pouls ni toucher mon corps de mes mains. Ce bruit interne étoit si grand, qu'il m'ôta la finesse d'ouïe que j'avois auparavant, et me rendit non tout à fait sourd, mais dur d'oreille, comme je le suis depuis ce temps-là.

On peut juger de ma surprise et de mon effroi. Je me crus mort; je me mis au lit : le médecin fut appelé; je lui contai mon cas en frémissant et le jugeant sans remède. Je crois qu'il en pensa de même; mais il fit son métier. Il m'enfila de longs raisonnemens où je ne compris rien du tout; puis, en conséquence de sa sublime théorie, il commença *in anima vili* la cure expérimentale qu'il lui plut de tenter. Elle étoit si pénible, si dégoûtante, et opéroit si peu, que je m'en lassai bientôt; et au bout de quelques semaines, voyant que je n'étois ni mieux ni pis, je quittai le lit et repris ma vie ordinaire avec mon battement d'artères et mes bourdonnemens, qui depuis ce temps-là, c'est-à-dire depuis trente ans, ne m'ont pas quitté une minute.

J'avois été jusqu'alors grand dormeur. La totale privation du sommeil qui se joignit à tous ces symptômes, et qui les a constamment accompagnés jusqu'ici, acheva de me persuader qu'il me restoit peu de temps à vivre. Cette persuasion me tranquillisa pour longtemps sur le soin de guérir. Ne pouvant prolonger ma vie, je résolus de tirer du peu qu'il m'en restoit tout le parti qu'il étoit possible; et cela se pouvoit par une singulière faveur de la nature, qui, dans un état si funeste, m'exemptoit des douleurs qu'il sembloit devoir m'attirer. J'étois importuné de ce bruit, mais je n'en souffrois pas : il n'étoit accompagné d'aucune autre incommodité habituelle que de l'insomnie durant les nuits, et en tout temps d'une courte haleine qui n'alloit pas

jusqu'à l'asthme et ne se faisoit sentir que quand je voulois courir ou agir un peu fortement.

Cet accident, qui devoit tuer mon corps, ne tua que mes passions; et j'en bénis le ciel chaque jour par l'heureux effet qu'il produisit sur mon âme. Je puis bien dire que je ne commençai de vivre que quand je me regardai comme un homme mort. Donnant leur véritable prix aux choses que j'allois quitter, je commençai de m'occuper de soins plus nobles, comme par anticipation sur ceux que j'aurois bientôt à remplir et que j'avois fort négligés jusqu'alors. J'avois souvent travesti la religion à ma mode, mais je n'avois jamais été tout à fait sans religion. Il m'en coûta moins de revenir à ce sujet, si triste pour tant de gens, mais si doux pour qui s'en fait un objet de consolation et d'espoir. Maman me fut, en cette occasion, beaucoup plus utile que tous les théologiens ne me l'auroient été.

Elle, qui mettoit toute chose en système, n'avoit pas manqué d'y mettre aussi la religion; et ce système étoit composé d'idées très-disparates, les unes très-saines, les autres très-folles, de sentimens relatifs à son caractère et de préjugés venus de son éducation. En général, les croyans font Dieu comme ils sont eux-mêmes; les bons le font bon, les méchans le font méchant; les dévots, haineux et bilieux, ne voient que l'enfer, parce qu'ils voudroient damner tout le monde; les âmes aimantes et douces n'y croient guère; et l'un des étonnemens dont je ne reviens point est de voir le bon Fénélon en parler dans son *Télémaque* comme s'il y croyoit tout de bon: mais j'espère qu'il mentoit alors; car enfin, quelque véridique qu'on soit, il faut bien mentir quelquefois quand on est évêque. Maman ne mentoit pas avec moi; et cette âme sans fiel, qui ne pouvoit imaginer un Dieu vindicatif et toujours courroucé, ne voyoit que clémence et miséricorde où les dévots ne voient que justice et punition. Elle disoit souvent qu'il n'y auroit point de justice en Dieu d'être juste envers nous, parce que, ne nous ayant pas donné ce qu'il faut pour l'être, ce seroit demander plus qu'il n'a donné. Ce qu'il y avoit de bizarre étoit que, sans croire à l'enfer, elle ne laissoit pas de croire au purgatoire. Cela venoit de ce qu'elle ne savoit que faire des âmes des méchans, ne pouvant ni les damner ni les mettre avec les bons jusqu'à ce qu'ils le fussent devenus: et il faut avouer qu'en effet, et dans ce monde et dans l'autre, les méchans sont toujours bien embarrassans.

Autre bizarrerie. On voit que toute la doctrine du péché originel et de la rédemption est détruite par ce système, que la base du christianisme vulgaire en est ébranlée, et que le catholicisme au moins ne peut subsister. Maman, cependant, étoit bonne catholique, ou prétendoit l'être, et il est sûr qu'elle le prétendoit de très-bonne foi. Il lui sembloit qu'on expliquoit trop littéralement et trop durement l'Écriture. Tout ce qu'on y lit des tourmens éternels lui paroissoit comminatoire ou figuré. La mort de Jésus-Christ lui paroissoit un exemple de charité vraiment divine pour apprendre aux hommes à aimer Dieu et à s'aimer entre eux de même. En un mot, fidèle à la religion qu'elle avoit embrassée, elle en admettoit sincèrement toute la profession de

foi; mais quand on venoit à la discussion de chaque article, il se trouvoit qu'elle croyoit tout autrement que l'Église, toujours en s'y soumettant. Elle avoit là-dessus une simplicité de cœur, une franchise plus éloquente que des ergoteries, et qui souvent embarrassoit jusqu'à son confesseur, car elle ne lui déguisoit rien. « Je suis bonne catholique, lui disoit-elle, je veux toujours l'être; j'adopte de toutes les puissances de mon âme les décisions de la sainte mère Église. Je ne suis pas maîtresse de ma foi, mais je le suis de ma volonté. Je la soumets sans réserve, et je veux tout croire. Que me demandez-vous de plus ? »

Quand il n'y auroit point eu de morale chrétienne, je crois qu'elle l'auroit suivie, tant elle s'adaptoit bien à son caractère. Elle faisoit tout ce qui étoit ordonné; mais elle l'eût fait de même quand il n'auroit pas été ordonné. Dans les choses indifférentes elle aimoit à obéir; et s'il ne lui eût pas été permis, prescrit même, de faire gras, elle auroit fait maigre entre Dieu et elle sans que la prudence eût eu besoin d'y entrer pour rien. Mais toute cette morale étoit subordonnée aux principes de M. de Tavel, ou plutôt elle prétendoit n'y rien voir de contraire. Elle eût couché tous les jours avec vingt hommes en repos de conscience, et même sans en avoir plus de scrupule que de désir. Je sais que force dévotes ne sont pas, sur ce point, plus scrupuleuses; mais la différence est qu'elles sont séduites par leurs passions, et qu'elle ne l'étoit que par ses sophismes. Dans les conversations les plus touchantes, et j'ose dire les plus édifiantes, elle fût tombée sur ce point sans changer ni d'air ni de ton, sans se croire en contradiction avec elle-même. Elle l'eût même interrrompue au besoin pour le fait, et puis l'eût reprise avec la même sérenité qu'auparavant : tant elle étoit intimement persuadée que tout cela n'étoit qu'une maxime de police sociale, dont toute personne sensée pouvoit faire l'interprétation, l'application, l'exception, selon l'esprit de la chose, sans le moindre risque d'offenser Dieu. Quoique sur ce point je ne fusse assurément pas de son avis, j'avoue que je n'osois le combattre, honteux du rôle peu galant qu'il m'eût fallu faire pour cela. J'aurois bien cherché d'établir la règle pour les autres, en tâchant de m'en excepter; mais, outre que son tempérament prévenoit assez l'abus de ses principes, je sais qu'elle n'étoit pas femme à prendre le change, et que réclamer l'exception pour moi c'étoit la lui laisser pour tous ceux qu'il lui plairoit. Au reste, je compte ici par occasion cette inconséquence avec les autres, quoiqu'elle ait eu toujours peu d'effet dans sa conduite, et qu'alors elle n'en eût point du tout : mais j'ai promis d'exposer fidèlement ses principes, et je veux tenir cet engagement. Je reviens à moi.

Trouvant en elle toutes les maximes dont j'avois besoin pour garantir mon âme des terreurs de la mort et de ses suites, je puisois avec sécurité dans cette source de confiance. Je m'attachois à elle plus que je n'avois jamais fait; j'aurois voulu transporter tout en elle ma vie que je sentois prête à m'abandonner. De ce redoublement d'attachement pour elle, de la persuasion qu'il me restoit peu de temps à vivre,

de ma profonde sécurité sur mon sort à venir, résultoit un état habituel très-calme, et sensuel même, en ce qu'amortissant toutes les passions qui portent au loin nos craintes et nos espérances, il me laissoit jouir sans inquiétude et sans trouble du peu de jours qui m'étoient laissés. Une chose contribuoit à les rendre plus agréables, c'étoit le soin de nourrir son goût pour la campagne par tous les amusemens que j'y pouvois rassembler. En lui faisant aimer son jardin, sa basse-cour, ses pigeons, ses vaches, je m'affectionnois moi-même à tout cela; et ces petites occupations, qui remplissoient ma journée sans troubler ma tranquillité, me valurent mieux que le lait et tous les remèdes pour conserver ma pauvre machine, et la rétablir même autant que cela se pouvoit.

Les vendanges, la récolte des fruits, nous amusèrent le reste de cette année, et nous attachèrent de plus en plus à la vie rustique, au milieu des bonnes gens dont nous étions entourés. Nous vîmes arriver l'hiver avec grand regret, et nous retournâmes à la ville comme nous serions allés en exil; moi surtout, qui, doutant de revoir le printemps, croyois dire adieu pour toujours aux Charmettes. Je ne les quittai pas sans baiser la terre et les arbres, et sans me retourner plusieurs fois en m'en éloignant. Ayant quitté depuis longtemps mes écolières, ayant perdu le goût des amusemens et des sociétés de la ville, je ne sortois plus, je ne voyois plus personne, excepté maman, et M. Salomon, devenu depuis peu son médecin et le mien : honnête homme, homme d'esprit, grand cartésien, qui parloit assez bien du système du monde, et dont les entretiens agréables et instructifs me valurent mieux que toutes ses ordonnances. Je n'ai jamais pu supporter ce sot et niais remplissage des conversations ordinaires; mais des conversations utiles et solides m'ont toujours fait grand plaisir, et je ne m'y suis jamais refusé. Je pris beaucoup de goût à celle de M. Salomon : il me sembloit que j'anticipois avec lui sur ces hautes connoissances que mon âme alloit acquérir quand elle auroit perdu ses entraves. Ce goût que j'avois pour lui s'étendit aux objets qu'il traitoit, et je commençai de rechercher les livres qui pouvoient m'aider à le mieux entendre. Ceux qui mêloient la dévotion aux sciences m'étoient les plus convenables; tels étoient particulièrement ceux de l'Oratoire et de Port-Royal. Je me mis à les lire, ou plutôt à les dévorer. Il m'en tomba dans les mains un du P. Lamy, intitulé *Entretiens sur les sciences*. C'étoit une espèce d'introduction à la connoissance des livres qui en traitent. Je le lus et relus cent fois; je résolus d'en faire mon guide. Enfin je me sentis entraîné peu à peu, malgré mon état, ou plutôt par mon état, vers l'étude avec une force irrésistible; et tout en regardant chaque jour comme le dernier de mes jours, j'étudiois avec autant d'ardeur que si j'avois dû toujours vivre. On disoit que cela me faisoit du mal : je crois, moi, que cela me fit du bien, et non-seulement à mon âme, mais à mon corps; car cette application pour laquelle je me passionnois me devint si délicieuse, que, ne pensant plus à mes maux, j'en étois beaucoup moins affecté. Il est pourtant vrai que rien ne me procuroit un soulagement réel; mais n'ayant pas de

douleurs vives, je m'accoutumois à languir, à ne pas dormir, à penser au lieu d'agir, et enfin à regarder le dépérissement successif et lent de ma machine comme un progrès inévitable que la mort seule pouvoit arrêter.

Non-seulement cette opinion me détacha de tous les vains soins de la vie, mais elle me délivra de l'importunité des remèdes, auxquels on m'avoit jusqu'alors soumis malgré moi. Salomon, convaincu que ses drogues ne pouvoient me sauver, m'en épargna le déboire, et se contenta d'amuser la douleur de ma pauvre maman avec quelques-unes de ces ordonnances indifférentes qui leurrent l'espoir du malade et maintiennent le crédit du médecin. Je quittai l'étroit régime; je repris l'usage du vin et tout le train de vie d'un homme en santé, selon la mesure de mes forces, sobre sur toute chose, mais ne m'abstenant de rien. Je sortis même et recommençai d'aller voir mes connoissances, surtout M. de Conzié, dont le commerce me plaisoit fort. Enfin, soit qu'il me parût beau d'apprendre jusqu'à ma dernière heure, soit qu'un reste d'espoir de vivre se cachât au fond de mon cœur, l'attente de la mort, loin de ralentir mon goût pour l'étude, sembloit l'animer; et je me pressois d'amasser un peu d'acquis pour l'autre monde, comme si j'avois cru n'y avoir que celui que j'aurois emporté. Je pris en affection la boutique d'un libraire appelé Bouchard, où se rendoient quelques gens de lettres; et le printemps que j'avois cru ne pas revoir étant proche, je m'assortis de quelques livres pour les Charmettes, en cas que j'eusse le bonheur d'y retourner.

J'eus ce bonheur, et j'en profitai de mon mieux. La joie avec laquelle je vis les premiers bourgeons est inexprimable. Revoir le printemps étoit pour moi ressusciter en paradis. A peine les neiges commençoient à fondre que nous quittâmes notre cachot, et nous fûmes assez tôt aux Charmettes pour y avoir les prémices du rossignol. Dès lors je ne crus plus mourir : et réellement il est singulier que je n'ai jamais fait de grandes maladies à la campagne. J'y ai beaucoup souffert, mais je n'y ai jamais été alité. Souvent j'ai dit, me sentant plus mal qu'à l'ordinaire : « Quand vous me verrez prêt à mourir, portez-moi à l'ombre d'un chêne, je vous promets que j'en reviendrai. »

Quoique foible, je repris mes fonctions champêtres, mais d'une manière proportionnée à mes forces. J'eus un vrai chagrin de ne pouvoir faire le jardin tout seul; mais quand j'avois donné six coups de bêche, j'étois hors d'haleine, la sueur me ruisseloit, je n'en pouvois plus. Quand j'étois baissé, mes battemens redoubloient, et le sang me montoit à la tête avec tant de force, qu'il falloit bien vite me redresser. Contraint de me borner à des soins moins fatigans, je pris entre autres celui du colombier, et je m'y affectionnai si fort, que j'y passois souvent plusieurs heures de suite sans m'ennuyer un moment. Le pigeon est fort timide et difficile à apprivoiser; cependant je vins à bout d'inspirer aux miens tant de confiance, qu'ils me suivoient partout, et se laissoient prendre quand je voulois. Je ne pouvois paroître au jardin ni dans la cour sans en avoir à l'instant deux ou trois sur les bras, sur la tête: et enfin, malgré le plaisir que j'y prenois, ce cortége me

devint si incommode, que je fus obligé de leur ôter cette familiarité. J'ai toujours pris un singulier plaisir à apprivoiser les animaux, surtout ceux qui sont craintifs et sauvages. Il me paroissoit charmant de leur inspirer une confiance que je n'ai jamais trompée. Je voulois qu'ils m'aimassent en liberté.

J'ai dit que j'avois apporté des livres; j'en fis usage, mais d'une manière moins propre à m'instruire qu'à m'accabler. La fausse idée que j'avois des choses me persuadoit que pour lire un livre avec fruit il falloit avoir toutes les connoissances qu'il supposoit, bien éloigné de penser que souvent l'auteur ne les avoit pas lui-même, et qu'il les puisoit dans d'autres livres à mesure qu'il en avoit besoin. Avec cette folle idée j'étois arrêté à chaque instant, forcé de courir incessamment d'un livre à l'autre; et quelquefois, avant d'être à la dixième page de celui que je voulois étudier, il m'eût fallu épuiser des bibliothèques. Cependant je m'obstinai si bien à cette extravagante méthode, que j'y perdis un temps infini, et faillis à me brouiller la tête au point de ne pouvoir plus ni rien voir ni rien savoir. Heureusement je m'aperçus que j'enfilois une fausse route qui m'égaroit dans un labyrinthe immense, et j'en sortis avant d'y être tout à fait perdu.

Pour peu qu'on ait un vrai goût pour les sciences, la première chose qu'on sent en s'y livrant, c'est leur liaison, qui fait qu'elles s'attirent, s'aident, s'éclairent mutuellement, et que l'une ne peut se passer de l'autre. Quoique l'esprit humain ne puisse suffire à toutes, et qu'il en faille toujours préférer une comme la principale, si l'on n'a quelque notion des autres, dans la sienne même on se trouve souvent dans l'obscurité. Je sentis que ce que j'avois entrepris étoit bon et utile en lui-même, et qu'il n'y avoit que la méthode à changer. Prenant d'abord l'encyclopédie, j'allois la divisant dans ses branches. Je vis qu'il falloit faire tout le contraire, les prendre chacune séparément, et les poursuivre chacune à part jusqu'au point où elles se réunissent. Ainsi je revins à la synthèse ordinaire, mais j'y revins en homme qui sait ce qu'il fait. La méditation me tenoit en cela lieu de connoissances, et une réflexion très-naturelle aidoit à me bien guider. Soit que je vécusse ou que je mourusse, je n'avois point de temps à perdre. Ne rien savoir à près de vingt-cinq ans, et vouloir tout apprendre, c'est s'engager à bien mettre le temps à profit. Ne sachant à quel point le sort ou la mort pouvoit arrêter mon zèle, je voulois à tout événement acquérir des idées de toutes choses, tant pour sonder mes dispositions naturelles que pour juger par moi-même de ce qui méritoit le mieux d'être cultivé.

Je trouvai dans l'exécution de ce plan un autre avantage auquel je n'avois pas pensé, celui de mettre beaucoup de temps à profit. Il faut que je ne sois pas né pour l'étude, car une longue application me fatigue à tel point qu'il m'est impossible de m'occuper une demi-heure de suite avec force du même sujet, surtout en suivant les idées d'autrui; car il m'est arrivé quelquefois de me livrer plus longtemps aux miennes, et même avec assez de succès. Quand j'ai suivi durant quel-

pages un auteur qu'il faut lire avec application, mon esprit l'abandonne et se perd dans les nuages. Si je m'obstine, je m'épuise inutilement, les éblouissemens me prennent, je ne vois plus rien. Mais que des sujets différens se succèdent, même sans interruption, l'un me délasse de l'autre, et sans avoir besoin de relâche, je les suis plus aisément. Je mis à profit cette observation dans mon plan d'études, et je les entremêlai tellement, que je m'occupois tout le jour, et ne me fatiguois jamais. Il est vrai que les soins champêtres et domestiques faisoient des diversions utiles; mais dans ma ferveur croissante, je trouvai bientôt le moyen d'en ménager encore le temps pour l'étude, et de m'occuper à la fois de deux choses, sans songer que chacune en alloit moins bien.

Dans tant de menus détails qui me charment et dont j'excède souvent mon lecteur, je mets pourtant une discrétion dont il ne se douteroit guère si je n'avois soin de l'en avertir. Ici, par exemple, je me rappelle avec délices tous les différens essais que je fis pour distribuer mon temps de façon que j'y trouvasse à la fois autant d'agrément et d'utilité qu'il étoit possible; et je puis dire que ce temps où je vivois dans la retraite et toujours malade fut celui de ma vie où je fus le moins oisif et le moins ennuyé. Deux ou trois mois se passèrent ainsi à tâter la pente de mon esprit et à jouir, dans la plus belle saison de l'année et dans un lieu qu'elle rendoit enchanté, du charme de la vie dont je sentois si bien le prix, de celui d'une société aussi libre que douce, si l'on peut donner le nom de société à une aussi parfaite union, et de celui des belles connoissances que je me proposois d'acquérir : car c'étoit pour moi comme si je les avois déjà possédées; ou plutôt c'étoit mieux encore, puisque le plaisir d'apprendre entroit pour beaucoup dans mon bonheur.

Il faut passer sur ces essais, qui tous étoient pour moi des jouissances, mais trop simples pour pouvoir être expliquées. Encore un coup, le vrai bonheur ne se décrit pas; il se sent, et se sent d'autant mieux qu'il peut le moins se décrire, parce qu'il ne résulte pas d'un recueil de faits, mais qu'il est un état permanent. Je me répète souvent, mais je me répèterois bien davantage si je disois la même chose autant de fois qu'elle me vient dans l'esprit. Quand enfin mon train de vie souvent changé eut pris un cours uniforme, voici à peu près quelle en fut la distribution.

Je me levois tous les matins avant le soleil. Je montois par un verger voisin dans un très-joli chemin qui étoit au-dessus de la vigne, et suivoit la côte jusqu'à Chambéry. Là, tout en me promenant, je faisois ma prière, qui ne consistoit pas en un vain balbutiement de lèvres, mais dans une sincère élévation de cœur à l'auteur de cette aimable nature dont les beautés étoient sous mes yeux. Je n'ai jamais aimé à prier dans la chambre; il me semble que les murs et tous ces petits ouvrages des hommes s'interposent entre Dieu et moi. J'aime à le contempler dans ses œuvres tandis que mon cœur s'élève à lui. Mes prières étoient pures, je puis le dire, et dignes par là d'être exaucées. Je ne demandois pour moi et pour celle dont mes vœux ne me sépa-

roient jamais qu'une vie innocente et tranquille, exempte du vice, de la douleur, des pénibles besoins, la mort des justes, et leur sort dans l'avenir. Du reste, cet acte se passoit plus en admiration et en contemplation qu'en demandes; et je savois qu'auprès du dispensateur des vrais biens le meilleur moyen d'obtenir ceux qui nous sont nécessaires est moins de les demander que de les mériter. Je revenois en me promenant par un assez grand détour, occupé à considérer avec intérêt et volupté les objets champêtres dont j'étois environné, les seuls dont l'œil et le cœur ne se lassent jamais. Je regardois de loin s'il étoit jour chez maman : quand je voyois son contrevent ouvert, je tressaillois de joie et j'accourois. S'il étoit fermé, j'entrois au jardin en attendant qu'elle fût réveillée, m'amusant à repasser ce que j'avois appris la veille ou à jardiner. Le contrevent s'ouvroit, j'allois l'embrasser dans son lit, souvent encore à moitié endormie, et cet embrassement aussi pur que tendre tiroit de son innocence même un charme qui n'est jamais joint à la volupté des sens.

Nous déjeunions ordinairement avec du café au lait. C'étoit le temps de la journée où nous étions le plus tranquilles, où nous causions le plus à notre aise. Ces séances, pour l'ordinaire, assez longues, m'ont laissé un goût assez vif pour les déjeuners; et je préfère infiniment l'usage d'Angleterre et de Suisse, où le déjeuner est un vrai repas qui rassemble tout le monde, à celui de France, où chacun déjeune seul dans sa chambre, ou le plus souvent ne déjeune point du tout. Après une heure ou deux de causerie, j'allois à mes livres jusqu'au dîner. Je commençois par quelque livre de philosophie, comme la *Logique* du Port-Royal, l'*Essai* de Locke, Malebranche, Leibnitz, Descartes, etc. Je m'aperçus bientôt que tous ces auteurs étoient entre eux en contradiction presque perpetuelle, et je formai le chimérique projet de les accorder, qui me fatigua beaucoup et me fit perdre bien du temps. Je me brouillois la tête et je n'avançois point. Enfin, renonçant encore à cette méthode, j'en pris une infiniment meilleure, et à laquelle j'attribue tout le progrès que je puis avoir fait, malgré mon défaut de capacite; car il est certain que j'en eus toujours fort peu pour l'étude. En lisant chaque auteur, je me fis une loi d'adopter et suivre toutes ses idées sans y mêler les miennes ni celles d'un autre, et sans jamais disputer avec lui. Je me dis : Commençons par me faire un magasin d'idées, vraies ou fausses, mais nettes, en attendant que ma tête en soit assez fournie pour pouvoir les comparer et choisir. Cette méthode n'est pas sans inconvénient, je le sais, mais elle m'a réussi dans l'objet de m'instruire. Au bout de quelques années passées à ne penser exactement que d'après autrui, sans réfléchir pour ainsi dire et presque sans raisonner, je me suis trouvé un assez grand fonds d'acquis pour me suffire à moi-même, et penser sans le secours d'autrui. Alors quand les voyages et les affaires m'ont ôté les moyens de consulter les livres, je me suis amusé à repasser et comparer ce que j'avois lu, à peser chaque chose à la balance de la raison, et à juger quelquefois mes maîtres. Pour avoir commencé tard à mettre en exercice ma faculté judiciaire, je n'ai pas trouvé qu'elle eût perdu sa vigueur; et quand

j'ai publié mes propres idées, on ne m'a pas accusé d'être un disciple servile et de jurer *in verba magistri.*

Je passois de là à la géométrie élémentaire; car je n'ai jamais été plus loin, m'obstinant à vouloir vaincre mon peu de mémoire à force de revenir cent et cent fois sur mes pas et de recommencer incessamment la même marche. Je ne goûtois pas celle d'Euclide qui cherche plutôt la chaîne des démonstrations que la liaison des idées; je préférai la *Géométrie* du P. Lamy, qui dès lors devint un de mes auteurs favoris, et dont je relis encore avec plaisir les ouvrages. L'algèbre suivoit, et ce fut toujours le P. Lamy que je pris pour guide. Quand je fus plus avancé, je pris la *Science du calcul* du P. Reynaud; puis son *Analyse démontrée*, que je n'ai fait qu'effleurer. Je n'ai jamais été assez loin pour bien sentir l'application de l'algèbre à la géométrie. Je n'aimois point cette manière d'opérer sans voir ce qu'on fait; et il me sembloit que résoudre un problème de géométrie par les équations, c'étoit jouer un air en tournant une manivelle. La première fois que je trouvai par le calcul que le carré d'un binôme étoit composé du carré de chacune de ses parties et du double produit de l'une par l'autre, malgré la justesse de ma multiplication, je n'en voulus rien croire jusqu'à ce que j'eusse fait la figure. Ce n'étoit pas que je n'eusse un grand goût pour l'algèbre en n'y considérant que la quantité abstraite; mais appliquée à l'étendue, je voulois voir l'opération sur les lignes; autrement je n'y comprenois plus rien.

Après cela venoit le latin. C'étoit mon étude la plus pénible et dans laquelle je n'ai jamais fait de grands progrès. Je me mis d'abord à la méthode latine de Port-Royal, mais sans fruit. Ces vers ostrogoths me faisoient mal au cœur, et ne pouvoient entrer dans mon oreille. Je me perdois dans ces foules de règles, et en apprenant la dernière j'oubliois tout ce qui avoit précédé. Une étude de mots n'est pas ce qu'il faut à un homme sans mémoire; et c'étoit précisément pour forcer ma mémoire à prendre de la capacité que je m'obstinois à cette étude. Il fallut l'abandonner à la fin. J'entendois assez la construction pour pouvoir lire un auteur facile à l'aide d'un dictionnaire. Je suivis cette route, et je m'en trouvai bien. Je m'appliquois à la traduction, non par écrit, mais mentale, et je m'en tins là. A force de temps et d'exercice, je suis parvenu à lire assez couramment les auteurs latins, mais jamais à pouvoir ni parler ni écrire dans cette langue; ce qui m'a souvent mis dans l'embarras quand je me suis trouvé, je ne sais comment, enrôlé parmi les gens de lettres. Un autre inconvénient, conséquent à cette manière d'apprendre, est que je n'ai jamais su la prosodie, encore moins les règles de la versification. Désirant pourtant de sentir l'harmonie de la langue en vers et en prose, j'ai fait bien des efforts pour y parvenir; mais je suis convaincu que sans maître cela est presque impossible. Ayant appris la composition du plus facile de tous les vers, qui est l'hexamètre, j'eus la patience de scander presque tout Virgile, et d'y marquer les pieds et la quantité; puis, quand j'étois en doute si une syllabe étoit longue ou brève, c'étoit mon Virgile que j'allois consulter. On sent que cela me faisoit faire bien

des fautes, à cause des altérations permises par les règles de la versification. Mais s'il y a de l'avantage à étudier seul, il y a aussi de grands inconvéniens, et surtout une peine incroyable. Je sais cela mieux que qui que ce soit.

Avant midi je quittois mes livres; et si le dîner n'étoit pas prêt, j'allois faire visite à mes amis les pigeons, ou travailler au jardin en attendant l'heure. Quand je m'entendois appeler, j'accourois fort content et muni d'un grand appétit; car c'est encore une chose à noter, que, quelque malade que je puisse être, l'appétit ne me manque jamais. Nous dînions très-agréablement, en causant de nos affaires en attendant que maman pût manger. Deux ou trois fois la semaine, quand il faisoit beau, nous allions derrière la maison prendre le café dans un cabinet frais et touffu, que j'avois garni de houblon, et qui nous faisoit grand plaisir durant la chaleur : nous passions là une petite heure à visiter nos légumes, nos fleurs, à des entretiens relatifs à notre manière de vivre, et qui nous en faisoient mieux goûter la douceur. J'avois une autre petite famille au bout du jardin; c'étoient des abeilles. Je ne manquois guère, et souvent maman avec moi, d'aller leur rendre visite; je m'intéressois beaucoup à leur ouvrage : je m'amusois infiniment à les voir revenir de la picorée, leurs petites cuisses quelquefois si chargées qu'elles avoient peine à marcher. Les premiers jours la curiosité me rendit indiscret, et elles me piquèrent deux ou trois fois : mais ensuite nous fîmes si bien connoissance, que, quelque près que je vinsse, elles me laissoient faire; et quelque pleines que fussent les ruches prêtes à jeter leur essaim, j'en étois quelquefois entouré, j'en avois sur les mains, sur le visage, sans qu'aucune me piquât jamais. Tous les animaux se défient de l'homme, et n'ont pas tort; mais sont-ils sûrs une fois qu'il ne leur veut pas nuire, leur confiance devient si grande, qu'il faut être plus que barbare pour en abuser.

Je retournois à mes livres : mais mes occupations de l'après-midi devoient moins porter le nom de travail et d'étude que de récréation et d'amusement. Je n'ai jamais pu supporter l'application du cabinet après mon dîner, et en général toute peine me coûte durant la chaleur du jour. Je m'occupois pourtant, mais sans gêne et presque sans règle, à lire sans étudier. La chose que je suivois le plus exactement étoit l'histoire et la géographie; et comme cela ne demandoit point de contention d'esprit, j'y fis autant de progrès que le permettoit mon peu de mémoire. Je voulus étudier le P. Petau, et je m'enfonçai dans les ténèbres de la chronologie : mais je me dégoûtai de la partie critique qui n'a ni fond ni rive, et je m'affectionnai par préférence à l'exacte mesure des temps et à la marche des corps célestes. J'aurois même pris du goût pour l'astronomie si j'avois eu des instrumens; mais il fallut me contenter de quelques élémens pris dans des livres, et de quelques observations grossières faites avec une lunette d'approche, seulement pour connoître la situation générale du ciel : car ma vue courte ne me permet pas de distinguer, à yeux nus, assez nettement les astres. Je me rappelle à ce sujet une aventure dont le

souvenir m'a souvent fait rire. J'avois acheté un planisphère céleste pour étudier les constellations. J'avois attaché ce planisphère sur un châssis; et les nuits où le ciel étoit serein, j'allois dans le jardin poser mon châssis sur quatre piquets de ma hauteur, le planisphère tourné en dessous; et pour l'éclairer sans que le vent soufflât ma chandelle, je la mis dans un seau à terre entre les quatre piquets; puis, regardant alternativement le planisphère avec mes yeux et les astres avec ma lunette, je m'exerçois à connoître les étoiles et à discerner les constellations. Je crois avoir dit que le jardin de M. Noiret étoit en terrasse; on voyoit du chemin tout ce qui s'y faisoit. Un soir, des paysans passant assez tard me virent dans un grotesque équipage occupé à mon opération. La lueur qui donnoit sur mon planisphère, et dont ils ne voyoient pas la cause parce que la lumière étoit cachée à leurs yeux par les bords du seau, ces quatre piquets, ce grand papier barbouillé de figures, ce cadre et le jeu de ma lunette, qu'ils voyoient aller et venir, donnoient à cet objet un air de grimoire qui les effraya. Ma parure n'étoit pas propre à les rassurer; un chapeau clabaud par-dessus mon bonnet, et un pet-en-l'air ouaté de maman, qu'elle m'avoit obligé de mettre, offroient à leurs yeux l'image d'un vrai sorcier; et comme il étoit près de minuit, ils ne doutèrent point que ce ne fût le commencement du sabbat. Peu curieux d'en voir davantage, ils se sauvèrent très-alarmés, éveillèrent leurs voisins pour leur conter leur vision, et l'histoire courut si bien, que dès le lendemain chacun sut dans le voisinage que le sabbat se tenoit chez M. Noiret. Je ne sais ce qu'eût produit enfin cette rumeur, si l'un des paysans, témoin de mes conjurations, n'en eût le même jour porté sa plainte à deux jésuites qui venoient nous voir, et qui, sans savoir de quoi il s'agissoit, les désabusèrent par provision. Ils nous contèrent l'histoire; je leur en dis la cause, et nous rîmes beaucoup. Cependant il fut résolu, crainte de récidive, que j'observerois désormais sans lumière, et que j'irois consulter le planisphère dans la maison. Ceux qui ont lu, dans les *Lettres de la montagne*, ma magie de Venise trouveront, je m'assure, que j'avois de longue main une grande vocation pour être sorcier.

Tel étoit mon train de vie aux Charmettes quand je n'étois occupé d'aucuns soins champêtres; car ils avoient toujours la préférence, et dans ce qui n'excédoit pas mes forces, je travaillois comme un paysan: mais il est vrai que mon extrême foiblesse ne me laissoit guère alors sur cet article que le mérite de la bonne volonté. D'ailleurs je voulois faire à la fois deux ouvrages, et par cette raison je n'en faisois bien aucun. Je m'étois mis dans la tête de me donner par force de la mémoire; je m'obstinois à vouloir beaucoup apprendre par cœur. Pour cela je portois toujours avec moi quelque livre qu'avec une peine incroyable j'étudiois et repassois tout en travaillant. Je ne sais pas comment l'opiniâtreté de ces vains et continuels efforts ne m'a pas enfin rendu stupide. Il faut que j'aie appris et rappris bien vingt fois les *Églogues* de Virgile, dont je ne sais pas un seul mot. J'ai perdu ou dépareillé des multitudes de livres par l'habitude que j'avois d'en porter partout

avec moi, au colombier, au jardin, au verger, à la vigne. Occupé d'autre chose, je posois mon livre au pied d'un arbre ou sur la haie; partout j'oubliois de le reprendre, et souvent au bout de quinze jours je le retrouvois pourri ou rongé des fourmis et des limaçons. Cette ardeur d'apprendre devint une manie qui me rendoit comme hébété, tout occupé que j'étois sans cesse à marmotter quelque chose entre mes dents.

Les écrits de Port-Royal et de l'Oratoire, étant ceux que je lisois le plus fréquemment, m'avoient rendu demi-janséniste, et, malgré toute ma confiance, leur dure théologie m'épouvantoit quelquefois. La terreur de l'enfer, que j'avois jusque-là très-peu craint, troubloit peu à peu ma sécurité; et si maman ne m'eût tranquillisé l'âme, cette effrayante doctrine m'eût enfin tout à fait bouleversé. Mon confesseur, qui étoit aussi le sien, contribuoit pour sa part à me maintenir dans une bonne assiette. C'étoit le P. Hemet, jésuite, bon et sage vieillard dont la mémoire me sera toujours en vénération. Quoique jésuite, il avoit la simplicité d'un enfant; et sa morale, moins relâchée que douce, étoit précisément ce qu'il me falloit pour balancer les tristes impressions du jansénisme. Ce bon homme et son compagnon le P. Coppier venoient souvent nous voir aux Charmettes, quoique le chemin fût fort rude et assez long pour des gens de leur âge. Leurs visites me faisoient grand bien : que Dieu veuille le rendre à leurs âmes! car ils étoient trop vieux alors pour que je les présume en vie encore aujourd'hui. J'allois aussi les voir à Chambéry : je me familiarisois peu à peu avec leur maison; leur bibliothèque étoit à mon service. Le souvenir de cet heureux temps se lie avec celui des jésuites au point de me faire aimer l'un par l'autre; et, quoique leur doctrine m'ait toujours paru dangereuse, je n'ai jamais pu trouver en moi le pouvoir de les haïr sincèrement.

Je voudrois savoir s'il passe quelquefois dans les cœurs des autres hommes des puérilités pareilles à celles qui passent quelquefois dans le mien. Au milieu de mes études et d'une vie innocente autant qu'on la puisse mener, et malgré tout ce qu'on m'avoit pu dire, la peur de l'enfer m'agitoit encore souvent. Je me demandois : « En quel état suis-je? si je mourois à l'instant même, serois-je damné? » Selon mes jansénistes la chose étoit indubitable, mais selon ma conscience il me paroissoit que non. Toujours craintif, et flottant dans cette cruelle incertitude, j'avois recours, pour en sortir, aux expédiens les plus risibles, et pour lesquels je ferois volontiers enfermer un homme si je lui en voyois faire autant. Un jour, rêvant à ce triste sujet, je m'exerçois machinalement à lancer des pierres contre les troncs des arbres, et cela avec mon adresse ordinaire, c'est-à-dire sans presque en toucher aucun. Tout au milieu de ce bel exercice je m'avisai de m'en faire une espèce de pronostic pour calmer mon inquiétude. Je me dis : « Je m'en vais jeter cette pierre contre l'arbre qui est vis-à-vis de moi : si je le touche, signe de salut; si je le manque, signe de damnation. » Tout en disant ainsi je jette ma pierre d'une main tremblante et avec un horrible battement de cœur, mais si heureusement, qu'elle va

frapper au beau milieu de l'arbre; ce qui véritablement n'étoit pas difficile, car j'avois eu soin de le choisir fort gros et fort près. Depuis lors je n'ai plus douté de mon salut. Je ne sais, en me rappelant ce trait, si je dois rire ou gémir sur moi-même. Vous autres grands hommes, qui riez sûrement, félicitez-vous; mais n'insultez pas à ma misère, car je vous jure que je la sens bien.

Au reste ces troubles, ces alarmes, inséparables peut-être de la dévotion, n'étoient pas un état permanent. Communément j'étois assez tranquille, et l'impression que l'idée d'une mort prochaine faisoit sur mon âme étoit moins de la tristesse qu'une langueur paisible, et qui même avoit ses douceurs. Je viens de retrouver parmi de vieux papiers une espèce d'exhortation que je me faisois à moi-même, et où je me félicitois de mourir à l'âge où l'on trouve assez de courage en soi pour envisager la mort, et sans avoir éprouvé de grands maux ni de corps ni d'esprit durant ma vie. Que j'avois bien raison ! Un pressentiment me faisoit craindre de vivre pour souffrir. Il sembloit que je prévoyois le sort qui m'attendoit sur mes vieux jours. Je n'ai jamais été si près de la sagesse que durant cette heureuse époque. Sans grands remords sur le passé, délivré des soucis de l'avenir, le sentiment qui dominoit constamment dans mon âme étoit de jouir du présent. Les dévots ont pour l'ordinaire une petite sensualité très-vive qui leur fait savourer avec délices les plaisirs innocens qui leur sont permis. Les mondains leur en font un crime, je ne sais pourquoi, ou plutôt je le sais bien; c'est qu'ils envient aux autres la jouissance des plaisirs simples dont eux-mêmes ont perdu le goût. Je l'avois ce goût, et je trouvois charmant de le satisfaire en sûreté de conscience. Mon cœur, neuf encore, se livroit à tout avec un plaisir d'enfant, ou plutôt, si je l'ose dire, avec une volupté d'ange, car en vérité ces tranquilles jouissances ont la sérénité de celles du paradis. Des dîners faits sur l'herbe, à Montagnole, des soupers sous le berceau, la récolte des fruits, les vendanges, les veillées à teiller avec nos gens, tout cela faisoit pour nous autant de fêtes auxquelles maman prenoit le même plaisir que moi. Des promenades plus solitaires avoient un charme plus grand encore, parce que le cœur s'épanchoit plus en liberté. Nous en fîmes une entre autres qui fait époque dans ma mémoire, un jour de Saint-Louis dont maman portoit le nom. Nous partîmes ensemble et seuls de bon matin, après la messe qu'un carme étoit venu nous dire à la pointe du jour dans une chapelle attenante à la maison. J'avois proposé d'aller parcourir la côte opposée à celle où nous étions, et que nous n'avions point visitée encore. Nous avions envoyé nos provisions d'avance, car la course devoit durer tout le jour. Maman, quoique un peu ronde et grasse, ne marchoit pas mal : nous allions de colline en colline et de bois en bois, quelquefois au soleil et souvent à l'ombre, nous reposant de temps en temps, et nous oubliant des heures entières; causant de nous, de notre union, de la douceur de notre sort, et faisant pour sa durée des vœux qui ne furent pas exaucés. Tout sembloit conspirer au bonheur de cette journée. Il avoit plu depuis peu; point de poussière et des ruisseaux bien courans; un petit vent frais agitoit les

feuilles, l'air étoit pur, l'horizon sans nuages; la sérénité régnoit au ciel comme dans nos cœurs. Notre dîner fut fait chez un paysan, et partagé avec sa famille, qui nous bénissoit de bon cœur. Ces pauvres Savoyards sont si bonnes gens ! Après le dîner nous gagnâmes l'ombre sous de grands arbres, où, tandis que j'amassois des brins de bois sec pour faire notre café, maman s'amusoit à herboriser parmi les broussailles; et avec les fleurs du bouquet que chemin faisant je lui avois ramassé, elle me fit remarquer dans leur structure mille choses curieuses qui m'amusèrent beaucoup, et qui devoient me donner du goût pour la botanique : mais le moment n'étoit pas venu, j'étois distrait par trop d'autres études. Une idée qui vint me frapper fit diversion aux fleurs et aux plantes. La situation d'âme où je me trouvois, tout ce que nous avions dit et fait ce jour-là, tous les objets qui m'avoient frappé, me rappelèrent l'espèce de rêve que tout éveillé j'avois fait à Annecy sept ou huit ans auparavant, et dont j'ai rendu compte en son lieu[1]. Les rapports en étoient si frappans, qu'en y pensant j'en fus ému jusqu'aux larmes. Dans un transport d'attendrissement j'embrassai cette chère amie : « Maman, maman, lui dis-je avec passion, ce jour m'a été promis depuis longtemps, et je ne vois rien au delà. Mon bonheur, grâce à vous, est à son comble; puisse-t-il ne pas décliner désormais ! puisse-t-il durer aussi longtemps que j'en conserverai le goût ! il ne finira qu'avec moi. »

Ainsi coulèrent mes jours heureux, et d'autant plus heureux que, n'apercevant rien qui les dût troubler, je n'envisageois en effet leur fin qu'avec la mienne. Ce n'étoit pas que la source de mes soucis fût absolument tarie; mais je lui voyois prendre un autre cours que je dirigeois de mon mieux sur des objets utiles, afin qu'elle portât son remède avec elle. Maman aimoit naturellement la campagne, et ce goût ne s'attiédissoit pas avec moi. Peu à peu elle prit celui des soins champêtres; elle aimoit à faire valoir les terres; et elle avoit sur cela des connoissances dont elle faisoit usage avec plaisir. Non contente de ce qui dépendoit de la maison qu'elle avoit prise, elle louoit tantôt un champ, tantôt un pré. Enfin, portant son humeur entreprenante sur des objets d'agriculture, au lieu de rester oisive dans sa maison, elle prenoit le train de devenir bientôt une grosse fermière. Je n'aimois pas trop à la voir ainsi s'étendre, et je m'y opposois tant que je pouvois, bien sûr qu'elle seroit toujours trompée, et que son humeur libérale et prodigue porteroit toujours la dépense au delà du produit : toutefois je me consolois en pensant que ce produit du moins ne seroit pas nul, et lui aideroit à vivre. De toutes les entreprises qu'elle pouvoit former, celle-là me paroissoit la moins ruineuse, et, sans y envisager comme elle un objet de profit, j'y envisageois une occupation continuelle qui la garantiroit des mauvaises affaires et des escrocs. Dans cette idée je désirois ardemment de recouvrer autant de force et de santé qu'il m'en falloit pour veiller à ses affaires, pour être piqueur de ses ouvriers ou son premier ouvrier; et naturellement l'exercice que cela me

1. Ci-devant, liv. III. (Éd.)

faisoit faire, m'arrachant souvent à mes livres et me distrayant sur mon état, devoit le rendre meilleur.

(1737-1741.) L'hiver suivant, Barillot revenant d'Italie m'apporta quelques livres, entre autres le *Bontempi* et la *Cartella per musica* du P. Banchieri, qui me donnèrent du goût pour l'histoire de la musique et pour les recherches théoriques de ce bel art. Barillot resta quelque temps avec nous; et comme j'étois majeur depuis plusieurs mois, il fut convenu que j'irois le printemps suivant à Genève redemander le bien de ma mère, ou du moins la part qui m'en revenoit, en attendant qu'on sût ce que mon frère étoit devenu. Cela s'exécuta comme il avoit été résolu. J'allai à Genève, mon père y vint de son côté. Depuis longtemps il y revenoit sans qu'on lui cherchât querelle, quoiqu'il n'eût jamais purgé son décret : mais comme on avoit de l'estime pour son courage et du respect pour sa probité, on feignoit d'avoir oublié son affaire; et les magistrats, occupés du grand projet qui éclata peu après[1], ne vouloient pas effaroucher avant le temps la bourgeoisie en lui rappelant mal à propos leur ancienne partialité.

Je craignois qu'on ne me fît des difficultés sur mon changement de religion; l'on n'en fit aucune. Les lois de Genève sont à cet égard moins dures que celles de Berne, où quiconque change de religion perd non-seulement son état, mais son bien. Le mien ne me fut donc pas disputé, mais se trouva, je ne sais comment, réduit à fort peu de chose. Quoiqu'on fût à peu près sûr que mon frère étoit mort, on n'en avoit point de preuve juridique. Je manquois de titres suffisans pour réclamer sa part, et je la laissai sans regret pour aider à vivre à mon père, qui en a joui tant qu'il a vécu. Sitôt que les formalités de justice furent faites et que j'eus reçu mon argent, j'en mis quelque partie en livres, et je volai porter le reste aux pieds de maman. Le cœur me battoit de joie durant la route, et le moment où je déposai cet argent dans ses mains me fut mille fois plus doux que celui où il entra dans les miennes. Elle le reçut avec cette simplicité des belles âmes, qui, faisant ces choses-là sans effort, les voient sans admiration. Cet argent fut employé presque tout entier à mon usage, et cela avec une égale simplicité. L'emploi en eût exactement été le même s'il lui fût venu d'autre part.

Cependant ma santé ne se rétablissoit point: je dépérissois au contraire à vue d'œil; j'étois pâle comme un mort et maigre comme un squelette; mes battemens d'artères étoient terribles, mes palpitations plus fréquentes: j'étois continuellement oppressé, et ma foiblesse enfin devint telle que j'avois peine à me mouvoir; je ne pouvois presser le pas sans étouffer, je ne pouvois me baisser sans avoir de vertiges, je ne pouvois soulever le plus léger fardeau; j'étois réduit à l'inaction la plus tourmentante pour un homme aussi remuant que moi. Il est certain qu'il se mêloit à tout cela beaucoup de vapeurs. Les vapeurs sont les maladies des gens heureux, c'étoit la mienne : les pleurs que je versois souvent sans raison de pleurer, les frayeurs vives au bruit

1. La pacification de Genève, alors agitée par des luttes intestines. (Éd.)

d'une feuille ou d'un oiseau, l'inégalité d'humeur dans le calme de la plus douce vie, tout cela marquoit cet ennui du bien-être qui fait pour ainsi dire extravaguer la sensibilité. Nous sommes si peu faits pour être heureux ici-bas, qu'il faut nécessairement que l'âme ou le corps souffre quand ils ne souffrent pas tous les deux, et que le bon état de l'un fait presque toujours tort à l'autre. Quand j'aurois pu jouir délicieusement de la vie, ma machine en décadence m'en empêchoit, sans qu'on pût dire où la cause du mal avoit son vrai siége. Dans la suite, malgré le déclin de mes ans, et des maux très-réels et très-graves, mon corps semble avoir repris des forces pour mieux sentir mes malheurs, et maintenant que j'écris ceci, infirme et presque sexagénaire, accablé de douleurs de toute espèce, je me sens pour souffrir plus de vigueur et de vie que je n'en eus pour jouir à la fleur de mon âge et dans le sein du plus vrai bonheur.

Pour m'achever, ayant fait entrer un peu de physiologie dans mes lectures, je m'étois mis à étudier l'anatomie; et passant en revue la multitude et le jeu des pièces qui composoient ma machine, je m'attendois à sentir détraquer tout cela vingt fois le jour : loin d'être étonné de me trouver mourant, je l'étois que je pusse encore vivre, et je ne lisois pas la description d'une maladie que je ne crusse être la mienne. Je suis sûr que, si je n'avois pas été malade, je le serois devenu par cette fatale étude. Trouvant dans chaque maladie des symptômes de la mienne, je croyois les avoir toutes; et j'en gagnai pardessus une plus cruelle encore dont je m'étois cru délivré, la fantaisie de guérir : c'en est une difficile à éviter quand on se met à lire des livres de médecine. A force de chercher, de réfléchir, de comparer, j'allai m'imaginer que la base de mon mal étoit un polype au cœur; et Salomon lui-même parut frappé de cette idée. Raisonnablement je devois partir de cette opinion pour me confirmer dans ma résolution précédente. Je ne fis point ainsi. Je tendis tous les ressorts de mon esprit pour chercher comment on pouvoit guérir un polype au cœur, résolu d'entreprendre cette merveilleuse cure. Dans un voyage qu'Anet avoit fait à Montpellier pour aller voir le jardin des plantes et le démonstrateur, M. Sauvages, on lui avoit dit que M. Fizes avoit guéri un pareil polype. Maman s'en souvint et m'en parla. Il n'en falloit pas davantage pour m'inspirer le désir de consulter M. Fizes. L'espoir de guérir me fait retrouver du courage et des forces pour entreprendre ce voyage. L'argent venu de Genève en fournit le moyen. Maman, loin de m'en détourner, m'y exhorta, et me voilà parti pour Montpellier.

Je n'eus pas besoin d'aller si loin pour trouver le médecin qu'il me falloit. Le cheval me fatiguant trop, j'avois pris une chaise à Grenoble. A Moirans cinq ou six autres chaises arrivèrent à la file après la mienne. Pour le coup c'étoit vraiment l'aventure des brancards. La plupart de ces chaises étoient le cortége d'une nouvelle mariée appelée Mme du Colombier. Avec elle étoit une autre femme appelée Mme de Larnage, moins jeune et moins belle que Mme du Colombier, mais non moins aimable, et qui de Romans, où s'arrêtoit celle-ci, devoit

poursuivre sa route jusqu'au bourg Saint-Andiol, près le Pont-Saint-Esprit. Avec la timidité qu'on me connoît, on s'attend que la connoissance ne fut pas sitôt faite avec des femmes brillantes et la suite qui les entouroit; mais enfin suivant la même route, logeant dans les mêmes auberges, et, sous peine de passer pour un loup-garou, forcé de me présenter à la même table, il falloit bien que cette connoissance se fît. Elle se fit donc, et même plus tôt que je n'aurois voulu; car tout ce fracas ne convenoit guère à un malade, et surtout à un malade de mon humeur. Mais la curiosité rend ces coquines de femmes si insinuantes, que, pour parvenir à connoître un homme, elles commencent par lui faire tourner la tête. Ainsi arriva de moi. Mme du Colombier, trop entourée de ses jeunes roquets, n'avoit guère le temps de m'agacer, et d'ailleurs ce n'en étoit pas la peine, puisque nous allions nous quitter; mais Mme de Larnage, moins obsédée, avoit des provisions à faire pour sa route : voilà Mme de Larnage qui m'entreprend; et adieu le pauvre Jean-Jacques, ou plutôt adieu la fièvre, les vapeurs, le polype; tout part auprès d'elle, hors certaines palpitations qui me restèrent et dont elle ne vouloit pas me guérir. Le mauvais état de ma santé fut le premier texte de notre connoissance. On voyoit que j'étois malade, on savoit que j'allois à Montpellier; et il faut que mon air et mes manières n'annonçassent pas un débauché, car il fut clair dans la suite qu'on ne m'avoit pas soupçonné d'aller y faire un tour de casserole. Quoique l'état de maladie ne soit pas pour un homme une grande recommandation près des dames, il me rendit toutefois intéressant pour celles-ci. Le matin elles envoyoient savoir de mes nouvelles et m'inviter à prendre le chocolat avec elles; elles s'informoient comment j'avois passé la nuit. Une fois, selon ma louable coutume de parler sans penser, je répondis que je ne savois pas. Cette réponse leur fit croire que j'étois fou : elles m'examinèrent davantage, et cet examen ne me nuisit pas. J'entendis une fois Mme du Colombier dire à son amie : « Il manque de monde, mais il est aimable. » Ce mot me rassura beaucoup, et fit que je le devins en effet.

En se familiarisant il falloit parler de soi, dire d'où l'on venoit, qui l'on étoit. Cela m'embarrassoit; car je sentois très-bien que, parmi la bonne compagnie et avec des femmes galantes, ce mot de nouveau converti m'alloit tuer. Je ne sais par quelle bizarrerie je m'avisai de passer pour Anglois : je me donnai pour jacobite, on me prit pour tel; je m'appelai Dudding, et l'on m'appela M. Dudding. Un maudit marquis de Torignan qui étoit là, malade ainsi que moi, vieux au pardessus et d'assez mauvaise humeur, s'avisa de lier conversation avec M. Dudding. Il me parla du roi Jacques, du prétendant, de l'ancienne cour de Saint-Germain. J'étois sur les épines : je ne savois de tout cela que le peu que j'en avois lu dans le comte Hamilton et dans les gazettes; cependant je fis de ce peu si bon usage que je me tirai d'affaire : heureux qu'on ne se fût pas avisé de me questionner sur la langue angloise, dont je ne savois pas un seul mot.

Toute la compagnie se convenoit et voyoit à regret le moment de se quitter. Nous faisions des journées de limaçon. Nous nous trouvâmes

un dimanche à Saint-Marcellin. Mme de Larnage voulut aller à la messe, j'y fus avec elle : cela faillit à gâter mes affaires. Je me comportai comme j'ai toujours fait. Sur ma contenance modeste et recueillie elle me crut dévot, et prit de moi la plus mauvaise opinion du monde, comme elle me l'avoua deux jours après. Il me fallut ensuite beaucoup de galanterie pour effacer cette mauvaise impression; ou plutôt Mme de Larnage, en femme d'expérience et qui ne se rebutoit pas aisément, voulut bien courir les risques de ses avances pour voir comment je m'en tirerois. Elle m'en fit beaucoup et de telles que, bien éloigné de présumer de ma figure, je crus qu'elle se moquoit de moi. Sur cette folie, il n'y eût sorte de bêtises que je ne fisse; c'étoit pis que le marquis du *Legs*. Mme de Larnage tint bon, me fit tant d'agaceries et me dit des choses si tendres, qu'un homme beaucoup moins sot eût eu bien de la peine à prendre tout cela sérieusement. Plus elle en faisoit, plus elle me confirmoit dans mon idée, et ce qui me tourmentoit davantage étoit qu'à bon compte je me prenois d'amour tout de bon. Je me disois, et je lui disois en soupirant : « Ah! que tout cela n'est-il vrai! je serois le plus heureux des hommes. » Je crois que ma simplicité de novice ne fit qu'irriter sa fantaisie; elle n'en voulut pas avoir le démenti.

Nous avions laissé à Romans Mme du Colombier et sa suite. Nous continuions notre route le plus lentement et le plus agréablement du monde, Mme de Larnage, le marquis de Torignan, et moi. Le marquis, quoique malade et grondeur, étoit un assez bon homme, mais qui n'aimoit pas trop à manger son pain à la fumée du rôti. Mme de Larnage cachoit si peu le goût qu'elle avoit pour moi, qu'il s'en aperçut plus tôt que moi-même; et ses sarcasmes malins auroient dû me donner au moins la confiance que je n'osois prendre aux bontés de la dame, si, par un travers d'esprit dont moi seul étois capable, je ne m'étois imaginé qu'ils s'entendoient pour me persifler. Cette sotte idée acheva de me renverser la tête, et me fit faire le plus plat personnage dans une situation où mon cœur, étant réellement pris, m'en pouvoit dicter un assez brillant. Je ne conçois pas comment Mme de Larnage ne se rebuta pas de ma maussaderie, et ne me congédia pas avec le dernier mépris. Mais c'étoit une femme d'esprit qui savoit discerner son monde, et qui voyoit bien qu'il y avoit plus de bêtise que de tiédeur dans mes procédés.

Elle parvint enfin à se faire entendre, et ce ne fut pas sans peine. A Valence nous étions arrivés pour dîner, et, selon notre louable coutume, nous y passâmes le reste du jour. Nous étions logés hors de la ville, à Saint-Jacques; je me souviendrai toujours de cette auberge, ainsi que de la chambre que Mme de Larnage y occupoit. Après le dîner elle voulut se promener : elle savoit que le marquis n'étoit pas allant; c'étoit le moyen de se ménager un tête-à-tête dont elle avoit bien résolu de tirer parti; car il n'y avoit plus de temps à perdre pour en avoir à mettre à profit. Nous nous promenions autour de la ville le long des fossés. Là je repris la longue histoire de mes complaintes, auxquelles elle répondoit d'un ton si tendre, me pressant quelquefois

contre son cœur le bras qu'elle tenoit, qu'il falloit une stupidité pareille à la mienne pour m'empêcher de vérifier si elle parloit sérieusement. Ce qu'il y avoit d'impayable étoit que j'étois moi-même excessivement ému. J'ai dit qu'elle étoit aimable : l'amour la rendoit charmante; il lui rendoit tout l'éclat de la première jeunesse, et elle ménageoit ses agaceries avec tant d'art qu'elle auroit séduit un homme à l'épreuve. J'étois donc fort mal à mon aise et toujours sur le point de m'émanciper; mais la crainte d'offenser ou de déplaire, la frayeur plus grande encore d'être hué, sifflé, berné, de fournir une histoire à table, et d'être complimenté sur mes entreprises par l'impitoyable marquis, me retinrent au point d'être indigné moi-même de ma sotte honte, et de ne la pouvoir vaincre en me la reprochant. J'étois au supplice : j'avois déjà quitté mes propos de Céladon, dont je sentois tout le ridicule en si beau chemin : ne sachant plus quelle contenance tenir ni que dire, je me taisois: j'avais l'air boudeur, enfin je faisois tout ce qu'il falloit pour m'attirer le traitement que j'avois redouté. Heureusement Mme de Larnage prit un parti plus humain. Elle interrompit brusquement ce silence en passant un bras autour de mon cou, et dans l'instant sa bouche parla trop clairement sur la mienne pour me laisser mon erreur. La crise ne pouvoit se faire plus à propos. Je devins aimable. Il en étoit temps. Elle m'avoit donné cette confiance dont le défaut m'a presque toujours empêché d'être moi. Je le fus alors. Jamais mes yeux, mes sens, mon cœur et ma bouche n'ont si bien parlé, jamais je n'ai si pleinement réparé mes torts; et si cette petite conquête avoit coûté des soins à Mme de Larnage, j'eus lieu de croire qu'elle n'y avoit pas regret.

Quand je vivrois cent ans, je ne me rappellerois jamais sans plaisir le souvenir de cette charmante femme. Je dis charmante, quoiqu'elle ne fût ni belle ni jeune; mais, n'étant non plus ni laide ni vieille, elle n'avoit rien dans sa figure qui empêchât son esprit et ses grâces de faire tout leur effet. Tout au contraire des autres femmes, ce qu'elle avoit de moins frais étoit le visage, et je crois que le rouge le lui avoit gâté. Elle avoit ses raisons pour être facile, c'etoit le moyen de valoir tout son prix. On pouvoit la voir sans l'aimer, mais non pas la posséder sans l'adorer. Et cela prouve, ce me semble, qu'elle n'étoit pas toujours aussi prodigue de ses bontés qu'elle le fut avec moi. Elle s'étoit prise d'un goût trop prompt et trop vif pour être excusable, mais où le cœur entroit du moins autant que les sens: et durant le temps court et délicieux que je passai auprès d'elle j'eus lieu de croire, aux ménagemens forcés qu'elle m'imposoit, que, quoique sensuelle et voluptueuse, elle aimoit encore mieux ma santé que ses plaisirs.

Notre intelligence n'échappa pas au marquis. Il n'en tiroit pas moins sur moi; au contraire, il me traitoit plus que jamais en pauvre amoureux transi, martyr des rigueurs de sa dame. Il ne lui échappa jamais un mot, un sourire, un regard qui pût me faire soupçonner qu'il nous eût devinés; et je l'aurois cru notre dupe, si Mme de Larnage, qui voyoit mieux que moi, ne m'eût dit qu'il ne l'étoit pas, mais qu'il étoit galant homme; et en effet on ne sauroit avoir des attentions plus hon-

nêtes, ni se comporter plus poliment qu'il fit toujours, même envers moi, sauf ses plaisanteries, surtout depuis mon succès. Il m'en attribuoit l'honneur peut-être, et me supposoit moins sot que je ne l'avois paru. Il se trompoit, comme on a vu; mais n'importe, je profitois de son erreur; et il est vrai qu'alors, les rieurs étant pour moi, je prêtois le flanc de bon cœur et d'assez bonne grâce à ses épigrammes, et j'y ripostois quelquefois même assez heureusement, tout fier de me faire honneur auprès de Mme de Larnage de l'esprit qu'elle m'avoit donné. Je n'étois plus le même homme.

Nous étions dans un pays et dans une saison de bonne chère, nous la faisions partout excellente, grâce aux bons soins du marquis. Je me serois pourtant passé qu'il les étendît jusqu'à nos chambres; mais il envoyoit devant son laquais pour les retenir; et le coquin, soit de son chef, soit par l'ordre de son maître, le logeoit toujours à côté de Mme de Larnage, et me fourroit à l'autre bout de la maison. Mais cela ne m'embarrassoit guère, et nos rendez-vous n'en étoient que plus piquans. Cette vie délicieuse dura quatre ou cinq jours, pendant lesquels je m'enivrai des plus douces voluptés. Je les goûtai pures, vives, sans aucun mélange de peine : ce sont les premières et les seules que j'aie ainsi goûtées, et je puis dire que je dois à Mme de Larnage de ne pas mourir sans avoir connu le plaisir.

Si ce que je sentois pour elle n'étoit pas précisément de l'amour, c'étoit du moins un retour si tendre pour celui qu'elle me témoignoit, c'étoit une sensualité si brûlante dans le plaisir, et une intimité si douce dans les entretiens, qu'elle avoit tout le charme de la passion sans en avoir le délire, qui tourne la tête et fait qu'on ne sait pas jouir. Je n'ai senti l'amour vrai qu'une seule fois en ma vie, et ce ne fut pas auprès d'elle. Je ne l'aimois pas non plus comme j'avois aimé et comme j'aimois Mme de Warens; mais c'étoit pour cela même que je la possédois cent fois mieux. Près de maman mon plaisir étoit toujours troublé par un sentiment de tristesse, par un secret serrement de cœur que je ne surmontois pas sans peine; au lieu de me féliciter de la posséder, je me reprochois de l'avilir. Près de Mme de Larnage, au contraire, fier d'être homme et d'être heureux, je me livrois à mes sens avec joie, avec confiance; je partageois l'impression que je faisois sur les siens; j'étois assez à moi pour contempler avec autant de vanité que de volupté mon triomphe, et pour tirer de là de quoi le redoubler.

Je ne me souviens pas de l'endroit où nous quitta le marquis, qui étoit du pays, mais nous nous trouvâmes seuls avant d'arriver à Montélimart, et dès lors Mme de Larnage établit sa femme de chambre dans ma chaise et je passai dans la sienne avec elle. Je puis assurer que la route ne nous ennuyoit pas de cette manière, et j'aurois eu bien de la peine à dire comment le pays que nous parcourions étoit fait. A Montélimart, elle eut des affaires qui l'y retinrent trois jours, durant lesquels elle ne me quitta pourtant qu'un quart d'heure pour une visite qui lui attira des importunités désolantes et des invitations qu'elle n'eut garde d'accepter. Elle prétexta des incommodités, qui ne

nous empêchèrent pourtant pas d'aller nous promener tous les jours tête à tête dans le plus beau pays et sous le plus beau ciel du monde. Oh ! ces trois jours ! j'ai dû les regretter quelquefois ; il n'en est plus revenu de semblables.

Des amours de voyage ne sont pas faits pour durer. Il fallut nous séparer, et j'avoue qu'il en étoit temps, non que je fusse rassasié ni prêt à l'être, je m'attachois chaque jour davantage ; mais, malgré toute la discrétion de la dame, il ne me restoit guère que la bonne volonté. Nous donnâmes le change à nos regrets par des projets pour notre réunion. Il fut décidé que, puisque ce régime me faisoit du bien, j'en userois, et que j'irois passer l'hiver au bourg Saint-Andiol, sous la direction de Mme de Larnage. Je devois seulement rester à Montpellier cinq ou six semaines, pour lui laisser le temps de préparer les choses de manière à prévenir les caquets. Elle me donna d'amples instructions sur ce que je devois savoir, sur ce que je devois dire, sur la manière dont je devois me comporter. En attendant nous devions nous écrire. Elle me parla beaucoup et sérieusement du soin de ma santé, m'exhorta de consulter d'habiles gens, d'être très-attentif à tout ce qu'ils me prescriroient, et se chargea, quelque sévère que pût être leur ordonnance, de me la faire exécuter tandis que je serois auprès d'elle. Je crois qu'elle parloit sincèrement, car elle m'aimoit : elle m'en donna mille preuves plus sûres que des faveurs. Elle jugea par mon équipage que je ne nageois pas dans l'opulence ; quoiqu'elle ne fût pas riche elle-même, elle voulut à notre séparation me forcer de partager sa bourse, qu'elle apportoit de Grenoble assez bien garnie ; et j'eus beaucoup de peine à m'en défendre. Enfin je la quittai le cœur tout plein d'elle, et lui laissant, ce me semble, un véritable attachement pour moi.

J'achevois ma route en la recommencant dans mes souvenirs, et pour le coup très-content d'être dans une bonne chaise pour y rêver plus à mon aise aux plaisirs que j'avois goûtés et à ceux qui m'étoient promis. Je ne pensois qu'au bourg Saint-Andiol et à la charmante vie qui m'y attendoit ; je ne voyois que Mme de Larnage et ses entours : tout le reste de l'univers n'étoit rien pour moi ; maman même étoit oubliée. Je m'occupois à combiner dans ma tête tous les détails dans lesquels Mme de Larnage étoit entrée, pour me faire d'avance une idée de sa demeure, de son voisinage, de ses sociétés, de toute sa manière de vivre. Elle avoit une fille dont elle m'avoit parlé très-souvent en mère idolâtre. Cette fille avoit quinze ans passés ; elle étoit vive, charmante et d'un caractère aimable. On m'avoit promis que j'en serois caressé : je n'avois pas oublié cette promesse, et j'étois fort curieux d'imaginer comment Mlle de Larnage traiteroit le bon ami de sa maman. Tels furent les sujets de mes rêveries depuis le Pont-Saint-Esprit jusqu'à Remoulin. On m'avoit dit d'aller voir le pont du Gard ; je n'y manquai pas. Après un déjeuner d'excellentes figues, je pris un guide, et j'allai voir le pont du Gard. C'étoit le premier ouvrage des Romains que j'eusse vu. Je m'attendois à voir un monument digne des mains qui l'avoient construit. Pour le coup l'objet passa mon

attente; et ce fut la seule fois en ma vie. Il n'appartenoit qu'aux Romains de produire cet effet. L'aspect de ce simple et noble ouvrage me frappa d'autant plus qu'il est au milieu d'un désert où le silence et la solitude rendent l'objet plus frappant et l'admiration plus vive, car ce prétendu pont n'étoit qu'un aqueduc. On se demande quelle force a transporté ces pierres énormes si loin de toute carrière, et a réuni les bras de tant de milliers d'hommes dans un lieu où il n'en habite aucun. Je parcourus les trois étages de ce superbe édifice, que le respect m'empêchoit presque d'oser fouler sous mes pieds. Le retentissement de mes pas sous ces immenses voûtes me faisoit croire entendre la forte voix de ceux qui les avoient bâties. Je me perdois comme un insecte dans cette immensité. Je sentois, tout en me faisant petit, je ne sais quoi qui m'élevoit l'âme; et je me disois en soupirant : « Que ne suis-je né Romain ! » Je restai là plusieurs heures dans une contemplation ravissante. Je m'en revins distrait et rêveur, et cette rêverie ne fut pas favorable à Mme de Larnage. Elle avoit bien songé à me prémunir contre les filles de Montpellier, mais non pas contre le pont du Gard. On ne s'avise jamais de tout.

A Nîmes j'allai voir les Arènes : c'est un ouvrage beaucoup plus magnifique que le pont du Gard, et qui me fit beaucoup moins d'impression, soit que mon admiration se fût épuisée sur le premier objet, soit que la situation de l'autre au milieu d'une ville fût moins propre à l'exciter. Ce vaste et superbe cirque est entouré de vilaines petites maisons, et d'autres maisons plus petites et plus vilaines encore en remplissent l'arène, de sorte que le tout ne produit qu'un effet disparate et confus où le regret et l'indignation étouffent le plaisir et la surprise. J'ai vu depuis le cirque de Vérone, infiniment plus petit et moins beau que celui de Nîmes, mais entretenu et conservé avec toute la décence et la propreté possibles, et qui par cela même me fit une impression plus forte et plus agréable. Les François n'ont soin de rien et ne respectent aucun monument. Ils sont tout feu pour entreprendre, et ne savent rien finir ni rien entretenir.

J'étois changé à tel point, et ma sensualité mise en exercice s'étoit si bien éveillée, que je m'arrêtai un jour au Pont-de-Lunel pour y faire bonne chère avec de la compagnie qui s'y trouva. Ce cabaret, le plus estimé de l'Europe, méritoit alors de l'être. Ceux qui le tenoient avoient su tirer parti de son heureuse situation pour le tenir abondamment approvisionné et avec choix. C'étoit réellement une chose curieuse de trouver dans une maison seule et isolée au milieu de la campagne une table fournie en poisson de mer et d'eau douce, en gibier excellent, en vins fins, servie avec ces attentions et ces soins qu'on ne trouve que chez les grands et les riches, et tout cela pour vos trente-cinq sous. Mais le Pont-de-Lunel ne resta pas longtemps sur ce pied, et à force d'user sa réputation, il la perdit enfin tout à fait.

J'avois oublié, durant ma route, que j'étois malade, je m'en souvins en arrivant à Montpellier. Mes vapeurs étoient bien guéries, mais tous mes autres maux me restoient; et quoique l'habitude me rendît moins

sensible, c'en étoit assez pour se croire mort à qui s'en trouveroit attaqué tout d'un coup. En effet ils étoient moins douloureux qu'effrayans, et faisoient plus souffrir l'esprit que le corps dont ils sembloient annoncer la destruction. Cela faisoit que, distrait par des passions vives, je ne songeois plus à mon état; mais comme il n'étoit pas imaginaire, je le sentois sitôt que j'étois de sang-froid. Je songeai donc sérieusement aux conseils de Mme de Larnage et au but de mon voyage. J'allai consulter les praticiens les plus illustres, surtout M. Fizes, et, pour surabondance de précaution, je me mis en pension chez un médecin. C'étoit un Irlandois appelé Fitz-Moris, qui tenoit une table assez nombreuse d'étudians en médecine; et il y avoit cela de commode pour un malade à s'y mettre, que M. Fitz-Moris se contentoit d'une pension honnête pour la nourriture, et ne prenoit rien de ses pensionnaires pour ses soins comme médecin. Il se chargea de l'exécution des ordonnances de M. Fizes, et de veiller sur ma santé. Il s'acquitta fort bien de cet emploi quant au régime; on ne gagnoit pas d'indigestions à cette pension-là; et, quoique je ne sois pas fort sensible aux privations de cette espèce, les objets de comparaison étoient si proches, que je ne pouvois m'empêcher de trouver quelquefois en moi-même que M. de Torignan étoit un meilleur pourvoyeur que M. Fitz-Moris. Cependant, comme on ne mouroit pas de faim non plus, et que toute cette jeunesse étoit fort gaie, cette manière de vivre me fit du bien réellement, et m'empêcha de retomber dans mes langueurs. Je passois la matinée à prendre des drogues, surtout je ne sais quelles eaux, je crois les eaux de Vals, et à écrire à Mme de Larnage; car la correspondance alloit son train, et Rousseau se chargeoit de retirer les lettres de son ami Dudding. A midi j'allois faire un tour à la Canourgue avec quelqu'un de nos jeunes commensaux, qui tous étoient de très-bons enfans : on se rassembloit, on alloit dîner. Après dîner une importante affaire occupoit la plupart d'entre nous jusqu'au soir; c'étoit d'aller hors de la ville jouer le goûter en deux ou trois parties de mail. Je ne jouois pas, je n'en avois ni la force ni l'adresse; mais je pariois, et suivant, avec l'intérêt du pari, nos joueurs et leurs boules à travers des chemins raboteux et pleins de pierres, je faisois un exercice agréable et salutaire qui me convenoit tout à fait. On goûtoit dans un cabaret hors de la ville. Je n'ai pas besoin de dire que ces goûters étoient gais; mais j'ajouterai qu'ils étoient assez décens, quoique les filles du cabaret fussent jolies. M. Fitz-Moris, grand joueur de mail, étoit notre président; et je puis dire, malgré la mauvaise réputation des étudians, que je trouvai plus de mœurs et d'honnêteté parmi toute cette jeunesse qu'il ne seroit aisé d'en trouver dans le même nombre d'hommes faits. Ils étoient plus bruyans que crapuleux, plus gais que libertins; et je me monte si aisément à un train de vie quand il est volontaire, que je n'aurois pas mieux demandé que de voir durer celui-là toujours. Il y avoit parmi ces étudians plusieurs Irlandois avec lesquels je tâchois d'apprendre quelques mots d'anglois par précaution pour le bourg Saint-Andiol; car le temps approchoit de m'y rendre. Mme de Larnage m'en pressoit chaque ordinaire, et je me

préparois à lui obéir. Il étoit clair que mes médecins, qui n'avoient rien compris à mon mal, me regardoient comme un malade imaginaire, et me traitoient sur ce pied avec leur squine, leurs eaux, et leur petit-lait. Tout au contraire des théologiens, les médecins et les philosophes n'admettent pour vrai que ce qu'ils peuvent expliquer, et font de leur intelligence la mesure des possibles. Ces messieurs ne connoissoient rien à mon mal; donc je n'étois pas malade : car comment supposer que des docteurs ne sussent pas tout ? Je vis qu'ils ne cherchoient qu'à m'amuser et me faire manger mon argent; et jugeant que leur substitut du bourg Saint-Andiol feroit tout aussi bien qu'eux, mais plus agréablement, je résolus de lui donner la préférence, et je quittai Montpellier dans cette sage intention.

Je partis vers la fin de novembre, après six semaines ou deux mois de séjour dans cette ville, où je laissai une douzaine de louis sans aucun profit pour ma santé ni pour mon instruction, si ce n'est un cours d'anatomie commencé sous M. Fitz-Moris, et que je fus obligé d'abandonner par l'horrible puanteur des cadavres qu'on disséquoit, et qu'il me fut impossible de supporter.

Mal à mon aise au dedans de moi sur la résolution que j'avois prise, j'y réfléchissois en m'avançant toujours vers le Pont-Saint-Esprit, qui étoit également la route du bourg Saint-Andiol et de Chambéry. Les souvenirs de maman, et ses lettres, quoique moins fréquentes que celles de Mme de Larnage, réveilloient dans mon cœur des remords que j'avois étouffés durant ma première route. Ils devinrent si vifs au retour, que, balançant l'amour du plaisir, ils me mirent en état d'écouter la raison seule. D'abord, dans le rôle d'aventurier que j'allois recommencer, je pouvois être moins heureux que la première fois: il ne falloit, dans tout le bourg Saint-Andiol, qu'une seule personne qui eût été en Angleterre, qui connût les Anglois, ou qui sût leur langue, pour me démasquer. La famille de Mme de Larnage pouvoit se prendre de mauvaise humeur contre moi et me traiter peu honnêtement. Sa fille, à laquelle malgré moi je pensois plus qu'il n'eût fallu, m'inquiétoit encore : je tremblois d'en devenir amoureux, et cette peur faisoit déjà la moitié de l'ouvrage. Allois-je donc, pour prix des bontés de la mère, chercher à corrompre la fille, à lier le plus détestable commerce, à mettre la dissension, le déshonneur, le scandale et l'enfer dans sa maison ! Cette idée me fit horreur. Je pris bien la ferme résolution de me combattre et de me vaincre si ce malheureux penchant venoit à se déclarer, mais pourquoi m'exposer à ce combat ? Quel misérable état de vivre avec la mère, dont je serai rassasié, et de brûler pour la fille sans oser lui montrer mon cœur? Quelle nécessité d'aller chercher cet état, et m'exposer aux malheurs, aux affronts, aux remords, pour des plaisirs dont j'avois d'avance épuisé le plus grand charme ? car il est certain que ma fantaisie avoit perdu sa première vivacité; le goût du plaisir y étoit encore, mais la passion n'y étoit plus. A cela se mêloient des réflexions relatives à ma situation, à mes devoirs, à cette maman si bonne, si généreuse, qui, déjà chargée de dettes, l'étoit encore de mes folles dépenses, qui

s'épuisoit pour moi, et que je trompois si indignement. Ce reproche devint si vif qu'il l'emporta à la fin. En approchant du Saint-Esprit, je pris la résolution de brûler l'étape du bourg Saint-Andiol, et de passer tout droit. Je l'exécutai courageusement, avec quelques soupirs, je l'avoue, mais aussi avec cette satisfaction intérieure, que je goûtois pour la première fois de ma vie, de me dire : « Je mérite ma propre estime, je sais préférer mon devoir à mon plaisir. » Voilà la première obligation véritable que j'aie à l'étude : c'étoit elle qui m'avoit appris à réfléchir, à comparer. Après les principes si purs que j'avois adoptés il y avoit peu de temps, après les règles de sagesse et de vertu que je m'étois faites et que je m'étois senti si fier de suivre, la honte d'être si peu conséquent à moi-même, de démentir sitôt et si haut mes propres maximes, l'emporta sur la volupté. L'orgueil eut peut-être autant de part à ma résolution que la vertu; mais si cet orgueil n'est pas la vertu même, il a des effets si semblables, qu'il est pardonnable de s'y tromper.

L'un des avantages des bonnes actions est d'élever l'âme et de la disposer à en faire de meilleures : car telle est la foiblesse humaine, qu'on doit mettre au nombre des bonnes actions l'abstinence du mal qu'on est tenté de commettre. Sitôt que j'eus pris ma résolution je devins un autre homme, ou plutôt je redevins celui que j'étois auparavant, et que ce moment d'ivresse avoit fait disparaître. Plein de bons sentimens et de bonnes résolutions, je continuai ma route dans la bonne intention d'expier ma faute, ne pensant qu'à régler désormais ma conduite sur les lois de la vertu, à me consacrer sans réserve au service de la meilleure des mères, à lui vouer autant de fidélité que j'avois d'attachement pour elle, et à n'écouter plus d'autre amour que celui de mes devoirs. Hélas ! la sincérité de mon retour au bien sembloit me promettre une autre destinée ; mais la mienne étoit écrite et déjà commencée; et quand mon cœur, plein d'amour pour les choses bonnes et honnêtes, ne voyoit plus qu'innocence et bonheur dans la vie, je touchois au moment funeste qui devoit traîner à sa suite la longue chaîne de mes malheurs.

L'empressement d'arriver me fit faire plus de diligence que je n'avois compté. Je lui avois annoncé de Valence le jour et l'heure de mon arrivée. Ayant gagné une demi-journée sur mon calcul, je restai autant de temps à Chaparillan, afin d'arriver juste au moment que j'avois marqué. Je voulois goûter dans tout son charme le plaisir de la revoir J'aimois mieux le différer un peu pour y joindre celui d'être attendu. Cette précaution m'avoit toujours réussi. J'avois vu toujours marquer mon arrivée par une espèce de petite fête : je n'en attendois pas moins cette fois; et ces empressemens, qui m'étoient si sensibles, valoient bien la peine d'être ménagés.

J'arrivai donc exactement à l'heure. De tout loin je regardois si je ne la verrois point sur le chemin; le cœur me battoit de plus en plus à mesure que j'approchois. J'arrive essoufflé, car j'avois quitté ma voiture en ville; je ne vois personne dans la cour, sur la porte, à la fenêtre; je commence à me troubler, je redoute quelque accident.

J'entre; tout est tranquille; des ouvriers goûtoient dans la cuisine; du reste, aucun apprêt. La servante parut surprise de me voir; elle ignoroit que je dusse arriver. Je monte, je la vois enfin cette chère maman, si tendrement, si vivement, si purement aimée; j'accours, je m'élance à ses pieds. « Ah! te voilà, petit, me dit-elle en m'embrassant; as-tu fait bon voyage? comment te portes-tu? » Cet accueil m'interdit un peu. Je lui demandai si elle n'avoit pas reçu ma lettre. Elle me dit que oui. « J'aurois cru que non, » lui dis-je; et l'éclaircissement finit là. Un jeune homme étoit avec elle. Je le connoissois pour l'avoir vu déjà dans la maison avant mon départ, mais cette fois il y paroissoit établi, il l'étoit. Bref, je trouvai ma place prise.

Ce jeune homme étoit du pays de Vaud; son père appelé Vintzenried, étoit concierge ou soi-disant capitaine du château de Chillon. Le fils de M. le capitaine étoit garçon perruquier, et couroit le monde en cette qualité quand il vint se présenter à Mme de Warens, qui le reçut bien, comme elle faisoit tous les passans, et surtout ceux de son pays. C'étoit un grand fade blondin, assez bien fait, le visage plat, l'esprit de même, parlant comme le beau Léandre; mêlant tous les tons, tous les goûts de son état avec la longue histoire de ses bonnes fortunes; ne nommant que la moitié des marquises avec lesquelles il avoit couché, et prétendant n'avoir point coiffé de jolies femmes dont il n'eût aussi coiffé les maris: vain, sot, ignorant, insolent, au demeurant le meilleur fils du monde. Tel fut le substitut qui me fut donné durant mon absence, et l'associé qui me fut offert après mon retour.

Oh! si les âmes dégagées de leurs terrestres entraves voient encore du sein de l'éternelle lumière ce qui se passe chez les mortels, pardonnez, ombre chère et respectable, si je ne fais pas plus de grâce à vos fautes qu'aux miennes, si je dévoile également les unes et les autres aux yeux des lecteurs. Je dois, je veux être vrai pour vous comme pour moi-même : vous y perdrez toujours beaucoup moins que moi. Eh! combien votre aimable et doux caractère, votre inépuisable bonté de cœur, votre franchise, et toutes vos excellentes vertus ne rachètent-elles pas de foiblesses, si l'on peut appeler ainsi les torts de votre seule raison! Vous eûtes des erreurs et non pas des vices; votre conduite fut répréhensible, mais votre cœur fut toujours pur.

Le nouveau venu s'étoit montré zélé, diligent, exact pour toutes ses petites commissions, qui étoient toujours en grand nombre; il s'étoit fait le piqueur de ses ouvriers. Aussi bruyant que je l'étois peu, il se faisoit voir et surtout entendre à la fois à la charrue, aux foins, au bois, à l'écurie, à la basse-cour. Il n'y avoit que le jardin qu'il négligeoit, parce que c'étoit un travail trop paisible et qui ne faisoit point de bruit. Son grand plaisir étoit de charger et charrier, de scier ou fendre du bois; on le voyoit toujours la hache ou la pioche à la main; on l'entendoit courir, cogner, crier à pleine tête. Je ne sais de combien d'hommes il faisoit le travail, mais il faisoit toujours le bruit de dix ou douze. Tout ce tintamarre en imposa à ma pauvre maman, elle

crut ce jeune homme un trésor pour ses affaires. Voulant se l'attacher, elle employa pour cela tous les moyens qu'elle y crut propres, et n'oublia pas celui sur lequel elle comptoit le plus.

On a dû connoître mon cœur, ses sentimens les plus constans, les plus vrais, ceux surtout qui me ramenoient en ce moment auprès d'elle. Quel prompt et plein bouleversement dans tout mon être ! qu'on se mette à ma place pour en juger. En un moment je vis évanouir pour jamais tout l'avenir de félicité que je m'étois peint. Toutes les douces idées que je caressois si affectueusement disparurent, et moi, qui depuis mon enfance ne savois voir mon existence qu'avec la sienne, je me vis seul pour la première fois. Ce moment fut affreux : ceux qui le suivirent furent toujours sombres. J'étois jeune encore, mais ce doux sentiment de jouissance et d'espérance qui vivifie la jeunesse me quitta pour jamais. Dès lors, l'être sensible fut mort à demi. Je ne vis plus devant moi que les tristes restes d'une vie insipide ; et si quelquefois encore une image de bonheur effleura mes désirs, ce bonheur n'étoit plus celui qui m'étoit propre, je sentois qu'en l'obtenant je ne serois pas vraiment heureux.

J'étois si bête et ma confiance étoit si pleine, que, malgré le ton familier du nouveau venu, que je regardois comme un effet de cette facilité d'humeur de maman qui rapprochoit tout le monde d'elle, je ne me serois pas avisé d'en soupçonner la véritable cause si elle ne me l'eût dite elle-même : mais elle se pressa de me faire cet aveu avec une franchise capable d'ajouter à ma rage, si mon cœur eût pu se tourner de ce côté-là, trouvant quant à elle la chose toute simple, me reprochant ma négligence dans la maison, et m'alléguant mes fréquentes absences, comme si elle eût été d'un tempérament fort pressé d'en remplir les vides. « Ah ! maman, lui dis-je, le cœur serré de douleur, qu'osez-vous m'apprendre ! quel prix d'un attachement pareil au mien ! Ne m'avez-vous tant de fois conservé la vie que pour m'ôter tout ce qui me la rendoit chère ? J'en mourrai, mais vous me regretterez. » Elle me répondit d'un ton tranquille à me rendre fou, que j'étois un enfant, qu'on ne mouroit point de ces choses-là, que je ne perdrois rien ; que nous n'en serions pas moins bons amis, pas moins intimes dans tous les sens ; que son tendre attachement pour moi ne pouvoit ni diminuer ni finir qu'avec elle. Elle me fit entendre, en un mot, que tous mes droits demeuroient les mêmes, et qu'en les partageant avec un autre, je n'en étois pas privé pour cela.

Jamais la pureté, la vérité, la force de mes sentimens pour elle, jamais la sincérité, l'honnêteté de mon âme, ne se firent mieux sentir à moi que dans ce moment. Je me précipitai à ses pieds, j'embrassai ses genoux en versant des torrens de larmes. « Non, maman, lui dis-je avec transport, je vous aime trop pour vous avilir ; votre possession m'est trop chère pour la partager ; les regrets qui l'accompagnèrent quand je l'acquis se sont accrus avec mon amour ; non, je ne la puis conserver au même prix. Vous aurez toujours mes adorations, soyez-en toujours digne ; il m'est plus nécessaire encore de vous honorer que de vous posséder. C'est à vous, ô maman ! que je vous cède ; c'est

à l'union de nos cœurs que je sacrifie tous mes plaisirs. Puissé-je périr mille fois avant d'en goûter qui dégradent ce que j'aime ! »

Je tins cette résolution avec une constance digne, j'ose le dire, du sentiment qui me l'avoit fait former. Dès ce moment je ne vis plus cette maman si chérie que des yeux d'un véritable fils ; et il est à noter que, bien que ma résolution n'eût point son approbation secrète, comme je m'en suis trop aperçu, elle n'employa jamais pour m'y faire renoncer ni propos insinuans, ni caresses, ni aucune de ces adroites agaceries dont les femmes savent user sans se commettre, et qui manquent rarement de leur réussir. Réduit à me chercher un sort indépendant d'elle, et n'en pouvant même imaginer, je passai bientôt à l'autre extrémité, et le cherchai tout en elle Je l'y cherchai si parfaitement que je parvins presque à m'oublier moi-même. L'ardent désir de la voir heureuse, à quelque prix que ce fût, absorboit toutes mes affections : elle avoit beau séparer son bonheur du mien, je le voyois mien en dépit d'elle.

Ainsi commencèrent à germer avec mes malheurs les vertus dont la semence étoit au fond de mon âme, que l'étude avoit cultivées, et qui n'attendoient pour éclore que le ferment de l'adversité. Le premier fruit de cette disposition si désintéressée fut d'écarter de mon cœur tout sentiment de haine et d'envie contre celui qui m'avoit supplanté : je voulus, au contraire, et je voulus sincèrement m'attacher à ce jeune homme, le former, travailler à son éducation, lui faire sentir son bonheur, l'en rendre digne, s'il étoit possible, et faire en un mot pour lui tout ce qu'Anet avoit fait pour moi dans une occasion pareille. Mais la parité manquoit entre les personnes. Avec plus de douceur et de lumières je n'avois pas le sang-froid et la fermeté d'Anet, ni cette force de caractère qui en imposoit, et dont j'aurois eu besoin pour réussir. Je trouvois encore moins dans le jeune homme les qualités qu'Anet avoit trouvées en moi : la docilité, l'attachement, la reconnoissance, surtout le sentiment du besoin que j'avois de ses soins, et l'ardent désir de les rendre utiles. Tout cela manquoit ici. Celui que je voulois former ne voyoit en moi qu'un pédant importun qui n'avoit que du babil. Au contraire, il s'admiroit lui-même comme un homme important dans la maison, et mesurant les services qu'il y croyoit rendre sur le bruit qu'il y faisoit, il regardoit ses haches et ses pioches comme infiniment plus utiles que tous mes bouquins. A quelque égard il n'avoit pas tort ; mais il partoit de là pour se donner des airs à faire mourir de rire. Il tranchoit avec les paysans du gentilhomme campagnard : bientôt il en fit autant avec moi, et enfin avec maman elle-même. Son nom de Vintzenried ne lui paroissoit pas assez noble, il le quitta pour celui de M. de Courtilles ; et c'est sous ce dernier nom qu'il a été connu depuis à Chambéry et en Maurienne, où il s'est marié.

Enfin tant fit l'illustre personnage qu'il fut tout dans la maison, et moi rien. Comme, lorsque j'avois le malheur de lui déplaire, c'étoit maman et non pas moi qu'il grondoit, la crainte de l'exposer à ses brutalités me rendoit docile à tout ce qu'il désiroit : et chaque fois qu'il fendoit du bois, emploi qu'il remplissoit avec une fierté sans égale, il

falloit que je fusse là spectateur oisif et tranquille admirateur de sa prouesse. Ce garçon n'étoit pourtant pas absolument d'un mauvais naturel : il aimoit maman, parce qu'il étoit impossible de ne la pas aimer; il n'avoit même pas pour moi de l'aversion; et quand les intervalles de ses fougues permettoient de lui parler, il nous écoutoit quelquefois assez docilement, convenant franchement qu'il n'étoit qu'un sot : après quoi il n'en faisoit pas moins de nouvelles sottises. Il avoit d'ailleurs une intelligence si bornée et des goûts si bas, qu'il étoit difficile de lui parler raison et presque impossible de se plaire avec lui. A la possession d'une femme pleine de charmes il ajouta le ragoût d'une femme de chambre vieille, rousse, édentée, dont maman avoit la patience d'endurer le dégoûtant service, quoiqu'elle lui fît mal au cœur. Je m'aperçus de ce nouveau manége, et j'en fus outré d'indignation; mais je m'aperçus d'une autre chose qui m'affecta bien plus encore, et qui me jeta dans un plus profond découragement que tout ce qui s'étoit passé jusqu'alors : ce fut le refroidissement de maman envers moi.

La privation que je m'étois imposée et qu'elle avoit fait semblant d'approuver est une de ces choses que les femmes ne pardonnent point, quelque mine qu'elles fassent, moins par la privation qui en résulte pour elles-mêmes, que par l'indifférence qu'elles y voient pour leur possession. Prenez la femme la plus sensée, la plus philosophe, la moins attachée à ses sens; le crime le plus irrémissible que l'homme, dont au reste elle se soucie le moins, puisse commettre envers elle, est d'en pouvoir jouir et de n'en rien faire. Il faut bien que ceci soit sans exception, puisqu'une sympathie si naturelle et si forte fut altérée en elle par une abstinence qui n'avoit que des motifs de vertu, d'attachement et d'estime. Dès lors je cessai de trouver en elle cette intimité des cœurs qui fit toujours la plus douce jouissance du mien. Elle ne s'épanchoit plus avec moi que quand elle avoit à se plaindre du nouveau venu : quand ils étoient bien ensemble, j'entrois peu dans ses confidences. Enfin elle prenoit peu à peu une manière d'être dont je ne faisois plus partie. Ma présence lui faisoit plaisir encore, mais elle ne lui faisoit plus besoin; et j'aurois passé des jours entiers sans la voir, qu'elle ne s'en seroit pas aperçue.

Insensiblement je me sentis isolé et seul dans cette même maison dont auparavant j'étois l'âme, et où je vivois pour ainsi dire à double. Je m'accoutumai peu à peu à me séparer de tout ce qui s'y faisoit, de ceux même qui l'habitoient; et pour m'épargner de continuels déchiremens, je m'enfermois avec mes livres, ou bien j'allois soupirer et pleurer à mon aise au milieu des bois. Cette vie me devint bientôt tout à fait insupportable. Je sentis que la présence personnelle et l'éloignement de cœur d'une femme qui m'étoit si chère irritoient ma douleur, et qu'en cessant de la voir je m'en sentirois moins cruellement séparé. Je formai le projet de quitter sa maison, je le lui dis; et, loin de s'y opposer, elle le favorisa. Elle avoit à Grenoble une amie appelée Mme Deybens, dont le mari étoit ami de M. de Mably, grand prévôt à Lyon. M. Deybens me proposa l'éducation des enfans

de M. de Mably : j'acceptai, et je partis pour Lyon, sans laisser ni presque sentir le moindre regret d'une séparation dont auparavant la seule idée nous eût donné les angoisses de la mort.

J'avois à peu près les connoissances nécessaires pour un précepteur, et j'en croyois avoir le talent. Durant un an que je passai chez M. de Mably, j'eus le temps de me désabuser. La douceur de mon naturel m'eût rendu propre à ce métier, si l'emportement n'y eût mêlé ses orages. Tant que tout alloit bien, et que je voyois réussir mes soins et mes peines, qu'alors je n'épargnois point, j'étois un ange; j'étois un diable quand les choses alloient de travers. Quand mes élèves ne m'entendoient pas, j'extravaguois; et, quand ils marquoient de la méchanceté, je les aurois tués : ce n'étoit pas le moyen de les rendre savans et sages. J'en avois deux; ils étoient d'humeurs très-différentes. L'un de huit à neuf ans, appelé Sainte-Marie, étoit d'une jolie figure, l'esprit assez ouvert, assez vif, étourdi, badin, malin, mais d'une malignité gaie. Le cadet, appelé Condillac, paroissoit presque stupide, musard, têtu comme une mule, et ne pouvoit rien apprendre. On peut juger qu'entre ces deux sujets je n'avois pas besogne faite. Avec de la patience et du sang-froid peut-être aurois-je pu réussir; mais, faute de l'une et de l'autre, je ne fis rien qui vaille, et mes élèves tournoient très-mal. Je ne manquois pas d'assiduité, mais je manquois d'égalité, surtout de prudence. Je ne savois employer auprès d'eux que trois instrumens toujours inutiles et souvent pernicieux auprès des enfans, le sentiment, le raisonnement, la colère. Tantôt je m'attendrissois avec Sainte-Marie jusqu'à pleurer; je voulois l'attendrir lui-même comme si l'enfant étoit susceptible d'une véritable émotion de cœur : tantôt je m'épuisois à lui parler raison comme s'il avoit pu m'entendre; et comme il me faisoit quelquefois des argumens très-subtils, je le prenois tout de bon pour raisonnable, parce qu'il étoit raisonneur. Le petit Condillac étoit encore plus embarrassant, parce que n'entendant rien, ne répondant rien, ne s'émouvant de rien, et d'une opiniâtreté à toute épreuve, il ne triomphoit jamais mieux de moi que quand il m'avoit mis en fureur : alors c'étoit lui qui étoit le sage, et c'étoit moi qui étois l'enfant. Je voyois toutes mes fautes, je les sentois; j'étudiois l'esprit de mes élèves, je les pénétrois très-bien, et je ne crois pas que jamais une seule fois j'aie été la dupe de leurs ruses. Mais que me servoit de voir le mal sans savoir appliquer le remède? En pénétrant tout je n'empêchois rien, je ne réussissois à rien, et tout ce que je faisois étoit précisément ce qu'il ne falloit pas faire.

Je ne réussissois guère mieux pour moi que pour mes élèves. J'avois été recommandé par Mme Deybens à Mme de Mably. Elle l'avoit priée de former mes manières et de me donner le ton du monde. Elle y prit quelques soins, et voulut que j'apprisse à faire les honneurs de sa maison; mais je m'y pris si gauchement, j'étois si honteux, si sot, qu'elle se rebuta et me planta là. Cela ne m'empêcha pas de devenir, selon ma coutume, amoureux d'elle. J'en fis assez pour qu'elle s'en aperçût : mais je n'osai jamais me déclarer. Elle ne se trouva pas d'humeur à faire les avances, et j'en fus pour mes lorgneries et mes

soupirs, dont même je m'ennuyai bientôt, voyant qu'ils n'aboutissoient à rien.

J'avois tout à fait perdu chez maman le goût des petites friponneries, parce que, tout étant à moi je n'avois rien à voler. D'ailleurs les principes élevés que je m'étois faits devoient me rendre désormais bien supérieur à de telles bassesses. et il est certain que depuis lors je l'ai d'ordinaire été : mais c'est moins pour avoir appris à vaincre mes tentations que pour en avoir coupé la racine, et j'aurois grand'peur de voler comme dans mon enfance si j'étois sujet aux mêmes désirs. J'eus la preuve de cela chez M. de Mably. Environné de petites choses volables que je ne regardois même pas, je m'avisai de convoiter un certain petit vin blanc d'Arbois très-joli, dont quelques verres que par-ci par-là je buvois à table m'avoient fort affriandé. Il étoit un peu louche; je croyois savoir bien coller le vin, je m'en vantai, on me confia celui-là; je le collai et le gâtai, mais aux yeux seulement; il resta toujours agréable à boire, et l'occasion fit que je m'en accommodai de temps en temps de quelques bouteilles pour boire à mon aise en mon petit particulier. Malheureusement je n'ai jamais pu boire sans manger. Comment faire pour avoir du pain ? Il m'étoit impossible d'en mettre en réserve. En faire acheter par les laquais, c'étoit me déceler, et presque insulter le maître de la maison. En acheter moi-même, je n'osai jamais. Un beau monsieur, l'épée au côté, aller chez un boulanger acheter un morceau de pain, cela se pouvoit il? enfin je me rappelai le pis aller d'une grande princesse à qui l'on disoit que les paysans n'avoient pas de pain, et qui répondit : « Qu'ils mangent de la brioche. » Encore que de façons pour en venir là! Sorti seul à ce dessein, je parcourois quelquefois toute la ville, et passois devant trente pâtissiers avant d'entrer chez aucun. Il falloit qu'il n'y eût qu'une personne dans la boutique, et que sa physionomie m'attirât beaucoup, pour que j'osasse franchir le pas. Mais aussi quand j'avois une fois ma chère petite brioche, et que, bien enfermé dans ma chambre, j'allois trouver ma bouteille au fond d'une armoire, quelles bonnes petites buvettes je faisois là tout seul, en lisant quelques pages de roman! Car lire en mangeant fut toujours ma fantaisie au défaut d'un tête-à-tête : c'est le supplément de la société qui me manque. Je dévore alternativement une page et un morceau : c'est comme si mon livre dînoit avec moi.

Je n'ai jamais été dissolu ni crapuleux, et ne me suis enivré de ma vie. Ainsi mes petits vols n'étoient pas fort indiscrets : cependant ils se découvrirent; les bouteilles me décelèrent. On ne m'en fit pas semblant, mais je n'eus plus la direction de la cave. En tout cela M. de Mably se conduisit honnêtement et prudemment. C'étoit un très-galant homme, qui, sous un air aussi dur que son emploi, avoit une véritable douceur de caractère et une rare bonté de cœur. Il étoit judicieux, équitable, et, ce qu'on n'attendroit pas d'un officier de maréchaussée, même très-humain. En sentant son indulgence, je lui en devins plus attaché, et cela me fit prolonger mon séjour dans sa maison plus que je n'aurois fait sans cela. Mais enfin, dégoûté d'un métier auquel je n'étois pas

propre et d'une situation très-gênante qui n'avoit rien d'agréable pour moi, après un an d'essai, durant lequel je n'épargnai point mes soins, je me déterminai à quitter mes disciples, bien convaincu que je ne parviendrois jamais à les bien élever. M. de Mably lui-même voyoit cela tout aussi bien que moi. Cependant je crois qu'il n'eût jamais pris sur lui de me renvoyer si je ne lui en eusse épargné la peine; et cet excès de condescendance en pareil cas n'est assurément pas ce que j'approuve.

Ce qui me rendoit mon état plus insupportable étoit la comparaison continuelle que j'en faisois avec celui que j'avois quitté : c'étoit le souvenir de mes chères Charmettes, de mon jardin, de mes arbres, de ma fontaine, de mon verger, et surtout de celle pour qui j'étois né, qui donnoit de l'âme à tout cela. En repensant à elle, à nos plaisirs, à notre innocente vie, il me prenoit des serremens de cœur, des étouffemens qui m'ôtoient le courage de rien faire. Cent fois j'ai été violemment tenté de partir à l'instant et à pied pour retourner auprès d'elle; pourvu que je la revisse encore une fois, j'aurois été content de mourir à l'instant même. Enfin je ne pus résister à ces souvenirs si tendres, qui me rappeloient auprès d'elle à quelque prix que ce fût. Je me disois que je n'avois pas été assez patient, assez complaisant, assez caressant, que je pouvois encore vivre heureux dans une amitié très-douce, en y mettant du mien plus que je n'avois fait. Je forme les plus beaux projets du monde, je brûle de les exécuter. Je quitte tout, je renonce à tout, je pars, je vole, j'arrive dans tous les mêmes transports de ma première jeunesse, et je me retrouve à ses pieds. Ah! j'y serois mort de joie si j'avois retrouvé dans son accueil, dans ses caresses, dans son cœur enfin, le quart de ce que j'y retrouvois autrefois, et que j'y reportois encore.

Affreuse illusion des choses humaines! Elle me reçut toujours avec son excellent cœur, qui ne pouvoit mourir qu'avec elle : mais je venois rechercher le passé qui n'étoit plus et qui ne pouvoit renaître. A peine eus-je resté demi-heure avec elle, que je sentis mon ancien bonheur mort pour toujours. Je me retrouvai dans la même situation désolante que j'avois été forcé de fuir, et cela sans que je pusse dire qu'il y eût de la faute de personne; car au fond Courtilles n'étoit pas mauvais, et parut me revoir avec plus de plaisir que de chagrin. Mais comment me souffrir surnuméraire près de celle pour qui j'avois été tout, et qui ne pouvoit cesser d'être tout pour moi? Comment vivre étranger dans la maison dont j'étois l'enfant? L'aspect des objets témoins de mon bonheur passé me rendoit la comparaison plus cruelle. J'aurois moins souffert dans une autre habitation. Mais me voir rappeler incessamment tant de doux souvenirs, c'étoit irriter le sentiment de mes pertes. Consumé de vains regrets, livré à la plus noire mélancolie, je repris le train de rester seul hors les heures des repas. Enfermé avec mes livres, j'y cherchois des distractions utiles; et sentant le péril imminent que j'avois tant craint autrefois, je me tourmentois derechef à chercher en moi-même les moyens d'y pourvoir quand maman n'auroit plus de ressource. J'avois mis les choses dans sa maison sur le pied d'aller sans empirer; mais

depuis moi tout étoit changé. Son économe étoit un dissipateur. Il vouloit briller; bon cheval, bon équipage; il aimoit à s'étaler noblement aux yeux des voisins; il faisoit des entreprises continuelles en choses où il n'entendoit rien. La pension se mangeoit d'avance, les quartiers en étoient engagés, les loyers étoient arriérés, et les dettes alloient leur train. Je prévoyois que cette pension ne tarderoit pas d'être saisie et peut-être supprimée. Enfin je n'envisageois que ruine et désastre, et le moment m'en sembloit si proche, que j'en sentois d'avance toutes les horreurs.

Mon cher cabinet étoit ma seule distraction. A force d'y chercher des remèdes contre le trouble de mon âme, je m'avisai d'y en chercher contre les maux que je prévoyois, et revenant à mes anciennes idées, me voilà bâtissant de nouveaux châteaux en Espagne pour tirer cette pauvre maman des extrémités cruelles où je la voyois prête à tomber. Je ne me sentois pas assez savant et ne me croyois pas assez d'esprit pour briller dans la république des lettres et faire une fortune par cette voie. Une nouvelle idée qui se présenta m'inspira la confiance que la médiocrité de mes talens ne pouvoit me donner. Je n'avois pas abandonné la musique en cessant de l'enseigner; au contraire, j'en avois assez étudié la théorie pour pouvoir me regarder au moins comme savant en cette partie. En réfléchissant à la peine que j'avois eue d'apprendre à déchiffrer la note, et à celle que j'avois encore à chanter à livre ouvert, je vins à penser que cette difficulté pouvoit bien venir de la chose autant que de moi, sachant surtout qu'en général apprendre la musique n'étoit pour personne une chose aisée. En examinant la constitution des signes, je les trouvois souvent mal inventés. Il y avoit longtemps que j'avois pensé à noter l'échelle par chiffres, pour éviter d'avoir toujours à tracer des lignes et portées lorsqu'il falloit noter le moindre petit air. J'avois été arrêté par les difficultés des octaves et par celles de la mesure et des valeurs. Cette ancienne idée me revint dans l'esprit, et je vis, en y repensant, que ces difficultés n'étoient pas insurmontables. J'y rêvai avec succès, et je parvins à noter quelque musique que ce fût par mes chiffres avec la plus grande simplicité. Dès ce moment je crus ma fortune faite; et dans l'ardeur de la partager avec celle à qui je devois tout, je ne songeai qu'à partir pour Paris, ne doutant pas qu'en présentant mon projet à l'Académie je ne fisse une révolution. J'avois rapporté de Lyon quelque argent, je vendis mes livres. En quinze jours ma résolution fut prise et exécutée. Enfin, plein des idées magnifiques qui me l'avoient inspirée, et toujours le même dans tous les temps, je partis de Savoie avec mon système de musique comme autrefois j'étois parti de Turin avec ma fontaine de héron.

Telles ont été les erreurs et les fautes de ma jeunesse. J'en ai narré l'histoire avec une fidélité dont mon cœur est content. Si dans la suite j'honorai mon âge mûr de quelques vertus, je les aurois dites avec la même franchise, et c'étoit mon dessein. Mais il faut m'arrêter ici. Le temps peut lever bien des voiles. Si ma mémoire parvient à la postérité, peut-être un jour elle apprendra ce que j'avois à dire. Alors on saura pourquoi je me tais.

# SECONDE PARTIE.

## LIVRE SEPTIÈME.

(1741.) Après deux ans de silence et de patience, malgré mes résolutions, je reprends la plume. Lecteur, suspendez votre jugement sur les raisons qui m'y forcent : vous n'en pouvez juger qu'après m'avoir lu.

On a vu s'écouler ma paisible jeunesse dans une vie égale, assez douce, sans de grandes traverses ni de grandes prospérités. Cette médiocrité fut en grande partie l'ouvrage de mon naturel ardent, mais foible, moins prompt encore à entreprendre que facile à décourager; sortant du repos par secousses, mais y rentrant par lassitude et par goût, et qui, me ramenant toujours, loin des grandes vertus et plus loin des grands vices, à la vie oiseuse et tranquille pour laquelle je me sentois né, ne m'a jamais permis d'aller à rien de grand, soit en bien, soit en mal.

Quel tableau différent j'aurai bientôt à développer! Le sort, qui durant trente ans favorisa mes penchans, les contraria durant les trente autres; et de cette opposition continuelle entre ma situation et mes inclinations, on verra naître des fautes énormes, des malheurs inouïs, et toutes les vertus, excepté la force, qui peuvent honorer l'adversité.

Ma première partie a été toute écrite de mémoire, j'y ai dû faire beaucoup d'erreurs. Forcé d'écrire la seconde de mémoire aussi, j'y en ferai probablement beaucoup davantage. Les doux souvenirs de mes beaux ans, passés avec autant de tranquillité que d'innocence, m'ont laissé mille impressions charmantes que j'aime sans cesse à me rappeler. On verra bientôt combien sont différens ceux du reste de ma vie. Les rappeler, c'est en renouveler l'amertume. Loin d'aigrir celle de ma situation par ces tristes retours, je les écarte autant qu'il m'est possible; et souvent j'y réussis au point de ne les pouvoir plus retrouver au besoin. Cette facilité d'oublier les maux est une consolation que le ciel m'a ménagée dans ceux que le sort devoit un jour accumuler sur moi. Ma mémoire, qui me retrace uniquement les objets agréables, est l'heureux contre-poids de mon imagination effarouchée, qui ne me fait prévoir que de cruels avenirs.

Tous les papiers que j'avois rassemblés pour suppléer à ma mémoire et me guider dans cette entreprise, passés en d'autres mains, ne rentreront plus dans les miennes.

Je n'ai qu'un guide fidèle sur lequel je puisse compter, c'est la chaîne des sentimens qui ont marqué la succession de mon être, et par eux celle des événemens qui en ont été la cause ou l'effet. J'oublie aisément mes malheurs; mais je ne puis oublier mes fautes, et j'oublie encore moins mes bons sentimens. Leur souvenir m'est trop cher pour

s'effacer jamais de mon cœur. Je puis faire des omissions dans les faits, des transpositions, des erreurs de dates; mais je ne puis me tromper sur ce que j'ai senti ni sur ce que mes sentimens m'ont fait faire; et voilà de quoi principalement il s'agit. L'objet propre de mes *Confessions* est de faire connoître exactement mon intérieur dans toutes les situations de ma vie. C'est l'histoire de mon âme que j'ai promise; et pour l'écrire fidèlement je n'ai pas besoin d'autres mémoires : il me suffit, comme j'ai fait jusqu'ici, de rentrer au dedans de moi.

Il y a cependant, et très-heureusement, un intervalle de six à sept ans dont j'ai des renseignemens sûrs dans un recueil transcrit de lettres dont les originaux sont dans les mains de M. du Peyrou. Ce recueil, qui finit en 1760, comprend tout le temps de mon séjour à l'Ermitage et de ma grande brouillerie avec mes soi-disant amis : époque mémorable de ma vie et qui fut la source de tous mes autres malheurs. A l'égard des lettres originales plus récentes qui peuvent me rester, et qui sont en très-petit nombre, au lieu de les transcrire à la suite du recueil, trop volumineux pour que je puisse espérer de les soustraire à la vigilance de mes argus, je les transcrirai dans cet écrit même, lorsqu'elles me paroîtront fournir quelque éclaircissement soit à mon avantage soit à ma charge : car je n'ai pas peur que le lecteur oublie jamais que je fais mes *Confessions* pour croire que je fais mon apologie; mais il ne doit pas s'attendre non plus que je taise la vérité lorsqu'elle parle en ma faveur.

Au reste, cette seconde partie n'a que cette même vérité de commune avec la première, ni d'avantage sur elle que par l'importance des choses. A cela près, elle ne peut que lui être inférieure en tout. J'écrivois la première avec plaisir, avec complaisance, à mon aise, à Wooton ou dans le château de Trye [1]; tous les souvenirs que j'avois à me rappeler étoient autant de nouvelles jouissances. J'y revenois sans cesse avec un nouveau plaisir, et je pouvois tourner mes descriptions sans gêne jusqu'à ce que j'en fusse content. Aujourd'hui ma mémoire et ma tête affoiblies me rendent presque incapable de tout travail; je ne m'occupe de celui-ci que par force et le cœur serré de détresse. Il ne m'offre que malheurs, trahisons, perfidies, que souvenirs attristans, déchirans. Je voudrois pour tout au monde pouvoir ensevelir dans la nuit des temps ce que j'ai à dire, et forcé de parler malgré moi, je suis réduit encore à me cacher, à ruser, à tâcher de donner le change, à m'avilir aux choses pour lesquelles j'étois le moins né. Les planchers sous lesquels je suis ont des yeux, les murs qui m'entourent ont des oreilles : environné d'espions et de surveillans malveillans et vigilans, inquiet et discret, je jette à la hâte sur le papier quelques mots interrompus qu'à peine j'ai le temps de relire, encore moins de corriger Je sais que, malgré les barrieres immenses qu'on entasse sans cesse autour de moi, l'on craint toujours que la vérité ne s'échappe par

1. Château qui appartenoit à M. le prince de Conti; il n'en reste qu'une tour et des ruines. Le village est à quinze lieues de Paris, près de Gisors. (Ed.)

quelque fissure. Comment m'y prendre pour la faire percer? Je le tente avec peu d'espoir de succès. Qu'on juge si c'est là de quoi faire des tableaux agréables et leur donner un coloris bien attrayant. J'avertis donc ceux qui voudront commencer cette lecture, que rien, en la poursuivant, ne peut les garantir de l'ennui, si ce n'est le désir d'achever de connoître un homme, et l'amour sincère de la justice et de la vérité.

Je me suis laissé, dans ma première partie, partant à regret pour Paris, déposant mon cœur aux Charmettes, y fondant mon dernier château en Espagne, projetant d'y rapporter un jour aux pieds de maman, rendue à elle-même, les trésors que j'aurois acquis, et comptant sur mon système de musique comme sur une fortune assurée.

Je m'arrêtai quelque temps à Lyon pour y voir mes connoissances, pour m'y procurer quelques recommandations pour Paris, et pour vendre mes livres de géométrie que j'avois apportés avec moi. Tout le monde me fit accueil. M. et Mme Mably marquèrent du plaisir à me revoir, et me donnèrent à dîner plusieurs fois. Je fis chez eux connoissance avec l'abbé de Mably comme je l'avois faite déjà avec l'abbé de Condillac, qui tous deux étoient venus voir leur frère. L'abbé de Mably me donna des lettres pour Paris, entre autres une pour M. de Fontenelle et une pour le comte de Caylus. L'un et l'autre me furent des connoissances très-agréables, surtout le premier, qui jusqu'à sa mort n'a point cessé de me marquer de l'amitié et de me donner, dans nos tête-à-tête, des conseils dont j'aurois dû mieux profiter.

Je revis M. Bordes, avec lequel j'avois depuis longtemps fait connoissance, et qui m'avoit souvent obligé de grand cœur et avec le plus vrai plaisir. En cette occasion je le retrouvai toujours le même. Ce fut lui qui me fit vendre mes livres, et il me donna par lui-même ou me procura de bonnes recommandations pour Paris. Je revis M. l'intendant dont je devois la connoissance à M. Bordes, et à qui je dus celle de M. le duc de Richelieu, qui passa à Lyon dans ce temps-là. M. Pallu me présenta à lui. M. de Richelieu me reçut bien et me dit de l'aller voir à Paris; ce que je fis plusieurs fois, sans pourtant que cette haute connoissance, dont j'aurai souvent à parler dans la suite, m'ait été jamais utile à rien.

Je revis le musicien David, qui m'avoit rendu service dans ma détresse à un de mes précédens voyages. Il m'avoit prêté ou donné un bonnet et des bas, que je ne lui ai jamais rendus, et qu'il ne m'a jamais redemandés, quoique nous nous soyons revus souvent depuis ce temps-là. Je lui ai pourtant fait dans la suite un présent à peu près équivalent. Je dirois mieux que cela s'il s'agissoit ici de ce que j'ai dû; mais il s'agit de ce que j'ai fait, et malheureusement ce n'est pas la même chose.

Je revis le noble et généreux Perrichon, et ce ne fut pas sans me ressentir de sa magnificence ordinaire; car il me fit le même cadeau qu'il avoit fait auparavant au gentil Bernard, en me défrayant de ma place à la diligence. Je revis le chirurgien Parisot, le meilleur et le mieux faisant des hommes: je revis sa chère Godefroi, qu'il entrete-

noit depuis dix ans, et dont la douceur de caractère et la bonté de cœur faisoient à peu près tout le mérite, mais qu'on ne pouvoit aborder sans intérêt ni quitter sans attendrissement; car elle étoit au dernier terme d'une étisie dont elle mourut peu après. Rien ne montre mieux les vrais penchans d'un homme que l'espèce de ses attachemens [1]. Quand on avoit vu la douce Godefroi, on connoissoit le bon Parisot.

J'avois obligation à tous ces honnêtes gens. Dans la suite je les négligeai tous, non certainement par ingratitude, mais par cette invincible paresse qui m'en a souvent donné l'air. Jamais le sentiment de leurs services n'est sorti de mon cœur; mais il m'en eût moins coûté de leur prouver ma reconnoissance que de la leur témoigner assidûment. L'exactitude à écrire a toujours été au-dessus de mes forces; sitôt que je commence à me relâcher, la honte et l'embarras de réparer ma faute me la font aggraver, et je n'écris plus du tout. J'ai donc gardé le silence, et j'ai paru les oublier. Parisot et Perrichon n'y ont pas même fait attention, et je les ai toujours trouvés les mêmes; mais on verra vingt ans après, dans M. Bordes, jusqu'où l'amour-propre d'un bel esprit peut porter la vengeance lorsqu'il se croit négligé.

Avant de quitter Lyon, je ne dois pas oublier une aimable personne que j'y revis avec plus de plaisir que jamais, et qui laissa dans mon cœur des souvenirs bien tendres; c'est Mlle Serre, dont j'ai parlé dans ma première partie [2], et avec laquelle j'avois renouvelé connoissance tandis que j'étois chez M. de Mably. A ce voyage, ayant plus de loisir, je la vis davantage; mon cœur se prit, et très-vivement. J'eus quelque lieu de penser que le sien ne m'étoit pas contraire; mais elle m'accorda une confiance qui m'ôta la tentation d'en abuser. Elle n'avoit rien ni moi non plus; nos situations étoient trop semblables pour que nous pussions nous unir; et, dans les vues qui m'occupoient, j'étois bien éloigné de songer au mariage. Elle m'apprit qu'un jeune négociant appelé M. Genève paroissoit vouloir s'attacher à elle. Je le vis chez elle une fois ou deux; il me parut honnête homme, il passoit pour l'être. Persuadé qu'elle seroit heureuse avec lui, je désirai qu'il l'épousât, comme il a fait dans la suite; et, pour ne pas troubler leurs innocentes amours, je me hâtai de partir, faisant pour le bonheur de cette charmante personne des vœux qui n'ont été exaucés ici-bas que pour un temps, hélas! bien court, car j'appris dans la suite qu'elle

1. A moins qu'il ne se soit d'abord trompé dans son choix, ou que celle à laquelle il s'étoit attaché n'ait ensuite changé de caractère par un concours de causes extraordinaires; ce qui n'est pas impossible absolument. Si l'on vouloit admettre sans modification cette conséquence, il faudroit donc juger de Socrate par sa femme Xantippe, et de Dion par son ami Calippus : ce qui seroit le plus inique et le plus faux jugement qu'on ait jamais porté. Au reste, qu'on écarte ici toute application injurieuse à ma femme. Elle est, il est vrai, plus bornée et plus facile à tromper que je ne l'avois cru; mais pour son caractère, pur, excellent, sans malice, il est digne de toute mon estime, et l'aura tant que je vivrai.

2. Livre IV. (Éd.)

étoit morte au bout de deux ou trois ans de mariage. Occupé de mes tendres regrets durant toute ma route, je sentis, et j'ai souvent senti depuis lors, en y repensant, que, si les sacrifices qu'on fait au devoir et à la vertu coûtent à faire, on en est bien payé par les doux souvenirs qu'ils laissent au fond du cœur.

Autant à mon précédent voyage j'avois vu Paris par son côté défavorable, autant à celui-ci je le vis par son côté brillant, non pas toutefois quant à mon logement; car, sur une adresse que m'avoit donnée M. Bordes, j'allai loger à l'hôtel Saint-Quentin, rue des Cordiers, proche la Sorbonne, vilaine rue, vilain hôtel, vilaine chambre, mais où cependant avoient logé des hommes de mérite, tels que Gresset, Bordes, les abbés de Mably, de Condillac, et plusieurs autres dont malheureusement je n'y trouvai plus aucun. Mais j'y trouvai un M. de Bonnefond, hobereau boiteux, plaideur, faisant le puriste, auquel je dus la connoissance de M. Roguin, maintenant doyen de mes amis, et par lui celle du philosophe Diderot, dont j'aurai beaucoup à parler dans la suite.

J'arrivai à Paris dans l'automne de 1741, avec quinze louis d'argent comptant, ma comédie de *Narcisse*, et mon projet de musique pour toute ressource, et ayant par conséquent peu de temps à perdre pour tâcher d'en tirer parti. Je me pressai de faire valoir mes recommandations. Un jeune homme qui arrive à Paris avec une figure passable, et qui s'annonce par des talens, est toujours sûr d'être accueilli. Je le fus; cela me procura des agrémens sans me mener à grand'chose. De toutes les personnes à qui je fus recommandé, trois seules me furent utiles : M. Damesin, gentilhomme savoyard, alors écuyer, et, je crois, favori de Mme la princesse de Carignan; M. de Boze, secrétaire de l'Académie des inscriptions, et garde des médailles du cabinet du roi; et le P. Castel, jésuite, auteur du clavecin oculaire. Toutes ces recommandations, excepté celle de M. Damesin, me venoient de l'abbé de Mably.

M. Damesin pourvut au plus pressé par deux connoissances qu'il me procura : l'une de M. de Gasc, président à mortier au parlement de Bordeaux, et qui jouoit très-bien du violon, l'autre de M. l'abbé de Léon, qui logeoit alors en Sorbonne, jeune seigneur très-aimable, qui mourut à la fleur de son âge après avoir brillé quelques instans dans le monde sous le nom de chevalier de Rohan. L'un et l'autre eurent la fantaisie d'apprendre la composition. Je leur en donnai quelques mois de leçons qui soutinrent un peu ma bourse tarissante. L'abbé de Léon me prit en amitié, et vouloit m'avoir pour son secrétaire; mais il n'étoit pas riche, et ne put m'offrir en tout que huit cents francs, que je refusai bien à regret, mais qui ne pouvoient me suffire pour mon logement, ma nourriture et mon entretien.

M. de Boze me reçut fort bien. Il aimoit le savoir, il en avoit; mais il étoit un peu pédant. Mme de Boze auroit été sa fille; elle étoit brillante et petite maîtresse. J'y dînois quelquefois. On ne sauroit avoir l'air plus gauche et plus sot que je l'avois vis-à-vis d'elle. Son maintien dégagé m'intimidoit et rendoit le mien plus plaisant. Quand elle

me présentoit une assiette, j'avançois ma fourchette pour piquer modestement un petit morceau de ce qu'elle m'offroit; de sorte qu'elle rendoit à son laquais l'assiette qu'elle m'avoit destinée, en se tournant pour que je ne la visse pas rire. Elle ne se doutoit guère que dans la tête de ce campagnard il ne laissoit pas d'y avoir quelque esprit. M. de Boze me présenta à M. de Réaumur son ami, qui venoit dîner chez lui tous les vendredis, jours d'Académie des sciences. Il lui parla de mon projet, et du désir que j'avois de le soumettre à l'examen de l'Académie. M. de Réaumur se chargea de la proposition qui fut agréée. Le jour donné, je fus introduit et présenté par M. de Réaumur; et le même jour, 22 août 1742, j'eus l'honneur de lire à l'Académie le Mémoire que j'avois préparé pour cela. Quoique cette illustre assemblée fût assurément très-imposante, j'y fus bien moins intimidé que devant Mme de Boze, et je me tirai passablement de mes lectures et de mes réponses. Le Mémoire réussit, et m'attira des complimens, qui me surprirent autant qu'ils me flattèrent, imaginant à peine que, devant une académie, quiconque n'en étoit pas pût avoir le sens commun. Les commissaires qu'on me donna furent MM. de Mairan, Hellot et de Fouchy, tous trois gens de mérite assurément, mais dont pas un ne savoit la musique, assez du moins pour être en état de juger de mon projet.

(1742.) Durant mes conférences avec ces messieurs je me convainquis, avec autant de certitude que de surprise, que si quelquefois les savans ont moins de préjugés que les autres hommes, ils tiennent. en revanche, encore plus fortement à ceux qu'ils ont. Quelque foibles, quelque fausses que fussent la plupart de leurs objections, et quoique j'y répondisse timidement, je l'avoue, et en mauvais termes, mais par des raisons péremptoires, je ne vins pas une seule fois à bout de me faire entendre et de les contenter. J'étois toujours ébahi de la facilité avec laquelle, à l'aide de quelques phrases sonores, ils me réfutoient sans m'avoir compris. Ils déterrèrent, je ne sais où, qu'un moine appelé le P. Souhaitti avoit jadis imaginé de noter la gamme par chiffres; c'en fut assez pour prétendre que mon système n'étoit pas neuf Et passe pour cela; car bien que je n'eusse jamais ouï parler du P. Souhaitti, et bien que sa manière d'écrire les sept notes du plain-chant sans même songer aux octaves ne méritât en aucune sorte d'entrer en parallèle avec ma simple et commode invention pour noter aisément par chiffres toute musique imaginable, clefs, silences, octaves, mesures, temps, et valeurs des notes, choses auxquelles Souhaitti n'avoit pas même songé, il étoit néanmoins très-vrai de dire que, quant à l'élémentaire expression des sept notes, il en étoit le premier inventeur. Mais outre qu'ils donnèrent à cette invention primitive plus d'importance qu'elle n'en avoit, ils ne s'en tinrent pas là; et sitôt qu'ils voulurent parler du fond du système, ils ne firent plus que déraisonner. Le plus grand avantage du mien étoit d'abroger les transpositions et les clefs, en sorte que le même morceau se trouvoit noté et transposé à volonté, dans quelque ton qu'on voulût, au moyen du changement supposé d'une seule lettre initiale à la tête de l'air. Ces

messieurs avoient ouï dire aux croque-sol de Paris que la méthode d'exécuter par transposition ne valoit rien : ils partirent de là pour tourner en invincible objection contre mon système son avantage le plus marqué; et ils décidèrent que ma note étoit bonne pour la vocale et mauvaise pour l'instrumentale; au lieu de décider, comme ils l'auroient dû, qu'elle étoit bonne pour la vocale, et meilleure pour l'instrumentale. Sur leur rapport l'Académie m'accorda un certificat plein de très-beaux complimens, à travers lesquels on démêloit, pour le fond, qu'elle ne jugeoit mon système ni neuf ni utile. Je ne crus pas devoir orner d'une pareille pièce l'ouvrage intitulé *Dissertation sur la musique moderne*, par lequel j'en appelois au public.

J'eus lieu de remarquer en cette occasion combien, même avec un esprit borné, la connoissance unique, mais profonde, de la chose est préférable, pour en bien juger, à toutes les lumières que donne la culture des sciences, lorsqu'on n'y a pas joint l'étude particulière de celle dont il s'agit. La seule objection solide qu'il y eût à faire à mon système y fut faite par Rameau. A peine le lui eus-je expliqué qu'il en vit le côté foible. « Vos signes, me dit-il, sont très-bons en ce qu'ils déterminent simplement et clairement les valeurs, en ce qu'ils représentent nettement les intervalles et montrent toujours le simple dans le redoublé, toutes choses que ne fait pas la note ordinaire; mais ils sont mauvais en ce qu'ils exigent une opération de l'esprit qui ne peut toujours suivre la rapidité de l'exécution. La position de nos notes, continua-t-il, se peint à l'œil sans le concours de cette opération. Si deux notes, l'une très-haute, l'autre très-basse, sont jointes par une tirade de notes intermédiaires, je vois du premier coup d'œil le progrès de l'une à l'autre par degrés conjoints; mais pour m'assurer chez vous de cette tirade, il faut nécessairement que j'épelle tous vos chiffres l'un après l'autre; le coup d'œil ne peut suppléer à rien. » L'objection me parut sans réplique, et j'en convins à l'instant : quoiqu'elle soit simple et frappante, il n'y a qu'une grande pratique de l'art qui puisse la suggérer, et il n'est pas étonnant qu'elle ne soit venue à aucun académicien; mais il l'est que tous ces grands savans, qui savent tant de choses, sachent si peu que chacun ne devroit juger que de son métier.

Mes fréquentes visites à mes commissaires et à d'autres académiciens me mirent à portée de faire connoissance avec tout ce qu'il y avoit à Paris de plus distingué dans la littérature; et par là cette connoissance se trouva toute faite lorsque je me vis dans la suite inscrit tout d'un coup parmi eux. Quant à présent, concentré dans mon système de musique, je m'obstinai à vouloir par là faire une révolution dans cet art, et parvenir de la sorte à une célébrité qui, dans les beaux-arts, se joint toujours à Paris avec la fortune. Je m'enfermai dans ma chambre et travaillai deux ou trois mois avec une ardeur inexprimable à refondre, dans un ouvrage destiné pour le public, le Mémoire que j'avois lu à l'Académie. La difficulté fut de trouver un libraire qui voulût se charger de mon manuscrit, vu qu'il y avoit quelque dépense à faire pour les nouveaux caractères, que les libraires

ne jettent pas leurs écus à la tête des débutans, et qu'il me sembloit cependant bien juste que mon ouvrage me rendît le pain que j'avois mangé en l'écrivant.

Bonnefond me procura Quillau le père, qui fit avec moi un traité à moitié profit, sans compter le privilége que je payai seul. Tant fut opéré par ledit Quillau, que j'en fus pour mon privilége, et n'ai tiré jamais un liard de cette édition, qui vraisemblablement eut un débit médiocre, quoique l'abbé Desfontaines m'eût promis de la faire aller, et que les autres journalistes en eussent dit assez de bien.

Le plus grand obstacle à l'essai de mon système étoit la crainte que, s'il n'étoit pas admis, on ne perdît le temps qu'on mettroit à l'apprendre. Je disois à cela que la pratique de ma note rendoit les idées si claires, que pour apprendre la musique par les caractères ordinaires on gagneroit encore du temps à commencer par les miens. Pour en donner la preuve par l'expérience, j'enseignai gratuitement la musique à une jeune Américaine appelée Mlle des Roulins, dont M. Roguin m'avoit procuré la connoissance. En trois mois elle fut en état de déchiffrer sur ma note quelque musique que ce fût, et même de chanter à livre ouvert mieux que moi-même toute celle qui n'étoit pas chargée de difficultés. Ce succès fut frappant, mais ignoré. Un autre en auroit rempli les journaux; mais avec quelque talent pour trouver des choses utiles, je n'en eus jamais pour les faire valoir.

Voilà comment ma fontaine de héron fut encore cassée : mais cette seconde fois j'avois trente ans, et je me trouvois sur le pavé de Paris, où l'on ne vit pas pour rien. Le parti que je pris dans cette extrémité n'étonnera que ceux qui n'auront pas bien lu la première partie de ces Mémoires. Je venois de me donner des mouvemens aussi grands qu'inutiles; j'avois besoin de reprendre haleine. Au lieu de me livrer au désespoir, je me livrai tranquillement à ma paresse et aux soins de la Providence; et, pour lui donner le temps de faire son œuvre, je me mis à manger, sans me presser, quelques louis qui me restoient encore, réglant la dépense de mes nonchalans plaisirs sans la retrancher, n'allant plus au café que de deux jours l'un, et au spectacle que deux fois la semaine. A l'égard de la dépense des filles, je n'eus aucune réforme à y faire, n'ayant de ma vie mis un sou à cet usage, si ce n'est une seule fois, dont j'aurai bientôt à parler.

La sécurité, la volupté, la confiance avec laquelle je me livrois à cette vie indolente et solitaire, que je n'avois pas de quoi faire durer trois mois, est une des singularités de ma vie et une des bizarreries de mon humeur. L'extrême besoin que j'avois qu'on pensât à moi étoit précisément ce qui m'ôtoit le courage de me montrer, et la nécessité de faire des visites me les rendit insupportables, au point que je cessai même de voir les académiciens et autres gens de lettres avec lesquels j'étois déjà faufilé. Marivaux, l'abbé de Mably, Fontenelle, furent presque les seuls chez qui je continuai d'aller quelquefois. Je montrai même au premier ma comédie de *Narcisse*. Elle lui plut, et il eut la complaisance de la retoucher. Diderot, plus jeune qu'eux, étoit à peu près de mon âge. Il aimoit la musique; il en savoit la théorie; nous en

parlions ensemble; il me parloit aussi de ses projets d'ouvrages. Cela forma bientôt entre nous des liaisons plus intimes, qui ont duré quinze ans, et qui probablement dureroient encore si malheureusement, et bien par sa faute, je n'eusse été jeté dans son même métier.

On n'imagineroit pas à quoi j'employois ce court et précieux intervalle qui me restoit encore avant d'être forcé de mendier mon pain : à étudier par cœur des passages de poëtes, que j'avois appris cent fois et autant de fois oubliés. Tous les matins, vers les dix heures, j'allois me promener au Luxembourg, un Virgile ou un Rousseau dans ma poche; et là, jusqu'à l'heure du dîner, je remémorois tantôt une ode sacrée et tantôt une bucolique, sans me rebuter de ce qu'en repassant celle du jour je ne manquois pas d'oublier celle de la veille. Je me rappelois qu'après la défaite de Nicias à Syracuse les Athéniens captifs gagnoient leur vie à réciter les poëmes d'Homère. Le parti que je tirai de ce trait d'érudition, pour me prémunir contre la misère, fut d'exercer mon heureuse mémoire à retenir tous les poëtes par cœur.

J'avois un autre expédient non moins solide dans les échecs, auxquels je consacrois régulièrement, chez Maugis, les après-midi des jours que je n'allois pas au spectacle. Je fis connoissance avec M. de Légal, avec un M. Husson, avec Philidor, avec tous les grands joueurs d'échecs de ce temps-là, et n'en devins pas plus habile. Je ne doutai pas cependant que je ne devinsse à la fin plus fort qu'eux tous, et c'en étoit assez, selon moi, pour me servir de ressource. De quelque folie que je m'engouasse, j'y portois toujours la même manière de raisonner. Je me disois : « Quiconque prime en quelque chose est toujours sûr d'être recherché. Primons donc, n'importe en quoi; je serai recherché, les occasions se présenteront, et mon mérite fera le reste. » Cet enfantillage n'étoit pas le sophisme de ma raison, c'étoit celui de mon indolence. Effrayé des grands et rapides efforts qu'il auroit fallu faire pour m'évertuer, je tâchois de flatter ma paresse, et je m'en voilois la honte par des argumens dignes d'elle.

J'attendois ainsi tranquillement la fin de mon argent; et je crois que je serois arrivé au dernier sou sans m'en émouvoir davantage, si le P. Castel, que j'allois voir quelquefois en allant au café, ne m'eût arraché de ma léthargie. Le P. Castel étoit fou, mais bon homme au demeurant : il étoit fâché de me voir consumer ainsi sans rien faire. « Puisque les musiciens, me dit-il, puisque les savans ne chantent pas à votre unisson, changez de corde et voyez les femmes. Vous réussirez peut-être mieux de ce côté-là. J'ai parlé de vous à Mme de Beuzenval; allez la voir de ma part. C'est une bonne femme qui verra avec plaisir un pays de son fils et de son mari. Vous verrez chez elle Mme de Broglie sa fille, qui est une femme d'esprit. Mme Dupin en est une autre à qui j'ai aussi parlé de vous : portez-lui votre ouvrage; elle a envie de vous voir, et vous recevra bien. On ne fait rien dans Paris que par les femmes : ce sont comme des courbes dont les sages sont les asymptotes; ils s'en approchent sans cesse, mais ils n'y touchent jamais. »

Après avoir remis d'un jour à l'autre ces terribles corvées, je pris

enfin courage, et j'allai voir Mme de Beuzenval. Elle me reçut avec bonté. Mme de Broglie étant entrée dans sa chambre, elle lui dit : « Ma fille, voilà M. Rousseau dont le P. Castel nous a parlé. » Mme de Broglie me fit compliment sur mon ouvrage, et, me menant à son clavecin, me fit voir qu'elle s'en étoit occupée. Voyant à sa pendule qu'il étoit près d'une heure, je voulus m'en aller. Mme de Beuzenval me dit : « Vous êtes bien loin de votre quartier, restez, vous dînerez ici. » Je ne me fis pas prier. Un quart d'heure après je compris par quelques mots que le dîner auquel elle m'invitoit étoit celui de son office. Mme de Beuzenval étoit une très-bonne femme, mais bornée, et, trop pleine de son illustre noblesse polonoise, elle avoit peu d'idées des égards qu'on doit aux talens. Elle me jugeoit même en cette occasion sur mon maintien plus que sur mon équipage, qui, quoique très-simple, étoit fort propre, et n'annonçoit point du tout un homme fait pour dîner à l'office. J'en avois oublié le chemin depuis trop longtemps pour vouloir le rapprendre. Sans laisser voir tout mon dépit, je dis à Mme de Beuzenval qu'une petite affaire, qui me revenoit en mémoire, me rappeloit dans mon quartier, et je voulus partir. Mme de Broglie s'approcha de sa mère, et lui dit à l'oreille quelques mots qui firent effet. Mme de Beuzenval se leva pour me retenir et me dit : « Je compte que c'est avec nous que vous nous ferez l'honneur de dîner. » Je crus que faire le fier seroit faire le sot, et je restai. D'ailleurs la bonté de Mme de Broglie m'avoit touché et me la rendoit intéressante. Je fus fort aise de dîner avec elle, et j'espérai qu'en me connoissant davantage elle n'auroit pas regret à m'avoir procuré cet honneur. M. le président de Lamoignon, grand ami de la maison, y dîna aussi. Il avoit, ainsi que Mme de Broglie, ce petit jargon de Paris, tout en petits mots, tout en petites allusions fines. Il n'y avoit pas là de quoi briller pour le pauvre Jean-Jacques. J'eus le bon sens de ne vouloir pas faire le gentil malgré Minerve, et je me tus. Heureux si j'eusse été toujours aussi sage! je ne serois pas dans l'abîme où je suis aujourd'hui.

J'étois désolé de ma lourdise, et de ne pouvoir justifier aux yeux de Mme de Broglie ce qu'elle avoit fait en ma faveur. Après le dîner, je m'avisai de ma ressource ordinaire. J'avois dans ma poche une épître en vers, écrite à Parisot pendant mon séjour à Lyon. Ce morceau ne manquoit pas de chaleur; j'en mis dans la façon de le réciter, et je les fis pleurer tous trois. Soit vanité, soit vérité dans mes interprétations, je crus voir que les regards de Mme de Broglie disoient à sa mère : « Hé bien, maman, avois-je tort de vous dire que cet homme étoit plus fait pour dîner avec vous qu'avec vos femmes? » Jusqu'à ce moment j'avois eu le cœur un peu gros; mais après m'être ainsi vengé, je fus content. Mme de Broglie, poussant un peu trop loin le jugement avantageux qu'elle avoit porté de moi, crut que j'allois faire sensation dans Paris et devenir un homme à bonnes fortunes. Pour guider mon inexpérience, elle me donna les *Confessions du comte de****. « Ce livre, me dit-elle, est un Mentor dont vous aurez besoin dans le monde : vous ferez bien de le consulter quelquefois. » J'ai

gardé plus de vingt ans cet exemplaire avec reconnoissance pour la main dont il me venoit, mais riant souvent de l'opinion que paroissoit avoir cette dame de mon mérite galant. Du moment que j'eus lu cet ouvrage, je désirai d'obtenir l'amitié de l'auteur. Mon penchant m'inspiroit très-bien : c'est le seul ami vrai que j'aie eu parmi les gens de lettres[1].

Dès lors j'osai compter que Mme la baronne de Beuzenval et Mme la marquise de Broglie, prenant intérêt à moi, ne me laisseroient pas longtemps sans ressource, et je ne me trompai pas. Parlons maintenant de mon entrée chez Mme Dupin, qui a eu de plus longues suites.

Mme Dupin étoit, comme on sait, fille de Samuel Bernard et de Mme Fontaine. Elles étoient trois sœurs qu'on pouvoit appeler les trois Grâces : Mme de La Touche, qui fit une escapade en Angleterre avec le duc de Kingston; Mme d'Arty, la maîtresse, et, bien plus, l'amie, l'unique et sincère amie de M. le prince de Conti, femme adorable autant par la douceur, par la bonté de son charmant caractère, que par l'agrément de son esprit et par l'inaltérable gaieté de son humeur; enfin, Mme Dupin, la plus belle des trois, et la seule à qui l'on n'ait point reproché d'écart dans sa conduite. Elle fut le prix de l'hospitalité de M. Dupin, à qui sa mère la donna avec une place de fermier général et une fortune immense, en reconnoissance du bon accueil qu'il lui avoit fait dans sa province. Elle étoit encore, quand je la vis pour la première fois, une des plus belles femmes de Paris. Elle me reçut à sa toilette. Elle avoit les bras nus, les cheveux épars, son peignoir mal arrangé. Cet abord m'étoit très-nouveau, ma pauvre tête n'y tint pas; je me trouble, je m'égare, et bref me voilà épris de Mme Dupin.

Mon trouble ne parut pas me nuire auprès d'elle, elle ne s'en aperçut point. Elle accueillit le livre et l'auteur, me parla de mon projet en personne instruite, chanta, s'accompagna du clavecin, me retint à dîner, me fit mettre à table à côté d'elle. Il n'en falloit pas tant pour me rendre fou; je le devins. Elle me permit de la venir voir : j'usai, j'abusai de la permission. J'y allois presque tous les jours, j'y dînois deux ou trois fois la semaine. Je mourois d'envie de parler; je n'osai jamais. Plusieurs raisons renforçoient ma timidité naturelle. L'entrée d'une maison opulente étoit une porte ouverte à la fortune; je ne voulois pas, dans ma situation, risquer de me la fermer. Mme Dupin, tout aimable qu'elle étoit, étoit sérieuse et froide; je ne trouvois rien dans ses manières d'assez agaçant pour m'enhardir. Sa maison, aussi brillante alors qu'aucune autre dans Paris, rassembloit des sociétés auxquelles il ne manquoit que d'être un peu moins nombreuses pour

1. Je l'ai cru si longtemps et si parfaitement, que c'est à lui que depuis mon retour à Paris je confiai le manuscrit de mes *Confessions*. Le défiant Jean-Jacques n'a jamais pu croire à la perfidie et à la fausseté qu'après en avoir été la victime *.

* Au lieu de cette note, on lit celle-ci dans le premier manuscrit : « Voilà ce que j'aurois pensé toujours si je n'étois jamais revenu à Paris. »

être d'élite dans tous les genres. Elle aimoit à voir tous les gens qui jetoient de l'éclat, les grands, les gens de lettres, les belles femmes. On ne voyoit chez elle que ducs, ambassadeurs, cordons bleus. Mme la princesse de Rohan, Mme la comtesse de Forcalquier, Mme de Mirepoix, Mme de Brignolé, milady Hervey, pouvoient passer pour ses amies. M. de Fontenelle, l'abbé de Saint-Pierre, l'abbé Sallier, M. de Fourmont, M. de Bernis, M. de Buffon, M. de Voltaire, étoient de son cercle et de ses dîners. Si son maintien réservé n'attiroit pas beaucoup les jeunes gens, sa société, d'autant mieux composée, n'en étoit que plus imposante; et le pauvre Jean-Jacques n'avoit pas de quoi se flatter de briller beaucoup au milieu de tout cela. Je n'osai donc parler, mais, ne pouvant plus me taire, j'osai écrire. Elle garda deux jours ma lettre sans m'en parler. Le troisième jour elle me la rendit, m'adressant verbalement quelques mots d'exhortation d'un ton froid qui me glaça. Je voulus parler, la parole expira sur mes lèvres : ma subite passion s'éteignit avec l'espérance; et, après une déclaration dans les formes, je continuai de vivre avec elle comme auparavant, sans plus lui parler de rien, même des yeux.

Je crus ma sottise oubliée, je me trompai. M. de Francueil, fils de M. Dupin et beau-fils de madame, étoit à peu près de son âge et du mien. Il avoit de l'esprit, de la figure, il pouvoit avoir des prétentions; on disoit qu'il en avoit auprès d'elle, uniquement peut-être parce qu'elle lui avoit donné une femme bien laide, bien douce, et qu'elle vivoit parfaitement bien avec tous les deux. M. de Francueil aimoit et cultivoit les talens. La musique, qu'il savoit fort bien, fut entre nous un moyen de liaison. Je le vis beaucoup; je m'attachois à lui : tout d'un coup il me fit entendre que Mme Dupin trouvoit mes visites trop fréquentes, et me prioit de les discontinuer. Ce compliment auroit pu être à sa place quand elle me rendit ma lettre; mais huit ou dix jours après, et sans aucune autre cause, il venoit, ce me semble, hors de propos. Cela faisoit une position d'autant plus bizarre, que je n'en étois pas moins bien venu qu'auparavant chez M. et Mme de Francueil. J'y allai cependant plus rarement; et j'aurois cessé d'y aller tout à fait, si, par un autre caprice imprévu, Mme Dupin ne m'avoit fait prier de veiller pendant huit ou dix jours à son fils, qui, changeant de gouverneur, restoit seul durant cet intervalle. Je passai ces huit jours dans un supplice que le plaisir d'obéir à Mme Dupin pouvoit seul me rendre souffrable; car le pauvre Chenonceaux avoit dès lors cette mauvaise tête qui a failli déshonorer sa famille, et qui l'a fait mourir dans l'île de Bourbon. Pendant que je fus auprès de lui, je l'empêchai de faire du mal à lui-même ou à d'autres, et voilà tout : encore ne fut-ce pas une médiocre peine, et je ne m'en serois pas chargé huit autres jours de plus, quand Mme Dupin se seroit donnée à moi pour récompense.

M. de Francueil me prenoit en amitié, je travaillois avec lui : nous commençâmes ensemble un cours de chimie chez Rouelle. Pour me rapprocher de lui, je quittai mon hôtel Saint-Quentin et vins me loger au jeu de paume de la rue Verdelet, qui donne dans la rue Plâtrière,

où logeoit M. Dupin. Là, par la suite d'un rhume négligé, je gagnai une fluxion de poitrine dont je faillis mourir. J'ai eu souvent dans ma jeunesse de ces maladies inflammatoires, des pleurésies, et surtout des esquinancies auxquelles j'étois très-sujet, dont je ne tiens pas ici le registre; et qui toutes m'ont fait voir la mort d'assez près pour me familiariser avec son image. Durant ma convalescence j'eus le temps de réfléchir sur mon état, et de déplorer ma timidité, ma foiblesse, et mon indolence, qui, malgré le feu dont je me sentois embrasé, me laissoit languir dans l'oisiveté d'esprit toujours à la porte de la misère. La veille du jour où j'étois tombé malade, j'étois allé à un opéra de Royer, qu'on donnoit alors, et dont j'ai oublié le titre. Malgré ma prévention pour les talens des autres, qui m'a toujours fait défier des miens, je ne pouvois m'empêcher de trouver cette musique foible, sans chaleur, sans invention. J'osois quelquefois me dire : « Il me semble que je ferois mieux que cela. » Mais la terrible idée que j'avois de la composition d'un opéra, et l'importance que j'entendois donner par les gens de l'art à cette entreprise, m'en rebutoient à l'instant même, et me faisoient rougir d'oser y penser. D'ailleurs où trouver quelqu'un qui voulût me fournir des paroles et prendre la peine de les tourner à mon gré? Ces idées de musique et d'opéra me revinrent durant ma maladie, et dans le transport de ma fièvre, je composois des chants, des duos, des chœurs. Je suis certain d'avoir fait deux ou trois morceaux *di prima intenzione*, dignes peut-être de l'admiration des maîtres s'ils avoient pu les entendre exécuter. O si l'on pouvoit tenir registre des rêves d'un fiévreux, quelles grandes et sublimes choses on verroit sortir quelquefois de son délire!

Ces sujets de musique et d'opéra m'occupèrent encore pendant ma convalescence, mais plus tranquillement. A force d'y penser, et même malgré moi, je voulus en avoir le cœur net, et tenter de faire à moi seul un opéra, paroles et musique. Ce n'étoit pas tout à fait mon coup d'essai. J'avois fait à Chambéry un opéra-tragédie, intitulé *Iphis et Anaxarète*, que j'avois eu le bon sens de jeter au feu. J'en avois fait à Lyon un autre intitulé *la Découverte du nouveau monde*, dont, après l'avoir lu à M. Bordes, à l'abbé de Mably, à l'abbé Trublet et à d'autres, j'avois fini par faire le même usage, quoique j'eusse déjà fait la musique du prologue et du premier acte, et que David m'eût dit, en voyant cette musique, qu'il y avoit des morceaux dignes du Buononcini.

Cette fois, avant de mettre la main à l'œuvre, je me donnai le temps de méditer mon plan. Je projetai dans un ballet héroïque trois sujets différens en trois actes détachés, chacun dans un différent caractère de musique; et, prenant pour chaque sujet les amours d'un poëte, j'intitulai cet opéra *les Muses galantes*. Mon premier acte, en genre de musique forte, étoit le Tasse; le second, en genre de musique tendre, étoit Ovide; et le troisième, intitulé *Anacréon*, devoit respirer la gaieté du dithyrambe. Je m'essayai d'abord sur le premier acte, et je m'y livrai avec une ardeur qui, pour la première fois, me fit goûter les délices de la verve dans la composition. Un soir, près d'entrer à l'O-

péra, me sentant tourmenté, maîtrisé par mes idées, je remets mon argent dans ma poche, je cours m'enfermer chez moi, je me mets au lit après avoir bien fermé tous mes rideaux pour empêcher le jour d'y pénétrer; et là, me livrant à tout l'œstre poétique et musical, je composai rapidement en sept ou huit heures la meilleure partie de mon acte. Je puis dire que mes amours pour la princesse de Ferrare (car j'étois le Tasse pour lors) et mes nobles et fiers sentimens vis-à-vis de son injuste frère, me donnèrent une nuit cent fois plus délicieuse que je ne l'aurois trouvée dans les bras de la princesse elle-même. Il ne resta le matin dans ma tête qu'une bien petite partie de ce que j'avois fait; mais ce peu, presque effacé par la lassitude et le sommeil, ne laissoit pas de marquer encore l'énergie des morceaux dont il offroit les débris.

Pour cette fois, je ne poussai pas fort loin ce travail, en ayant été détourné par d'autres affaires. Tandis que je m'attachois à la maison Dupin, Mme de Beuzenval et Mme de Broglie, que je continuai de voir quelquefois, ne m'avoient pas oublié. M. le comte de Montaigu, capitaine aux gardes, venoit d'être nommé ambassadeur à Venise. C'étoit un ambassadeur de la façon de Barjac, auquel il faisoit assidûment sa cour.* Son frère, le chevalier de Montaigu, gentilhomme de la manche de Mgr le Dauphin, étoit de la connoissance de ces deux dames et de celle de l'abbé Alary, de l'Académie françoise, que je voyois aussi quelquefois. Mme de Broglie, sachant que l'ambassadeur cherchoit un secrétaire, me proposa. Nous entrâmes en pourparler. Je demandois cinquante louis d'appointement, ce qui étoit bien peu dans une place où l'on est obligé de figurer. Il ne vouloit me donner que cent pistoles, et que je fisse le voyage à mes frais. La proposition étoit ridicule. Nous ne pûmes nous accorder. M. de Francueil, qui faisoit ses efforts pour me retenir, l'emporta. Je restai, et M. de Montaigu partit, emmenant un autre secrétaire appelé M. Follau, qu'on lui avoit donné au bureau des affaires étrangères. A peine furent-ils arrivés à Venise qu'ils se brouillèrent. Follau, voyant qu'il avoit affaire à un fou, le planta là; et M. de Montaigu n'ayant qu'un jeune abbé appelé M. de Binis, qui écrivoit sous le secrétaire et n'étoit pas en état d'en remplir la place, eut recours à moi. Le chevalier son frère, homme d'esprit, me tourna si bien, me faisant entendre qu'il y avoit des droits attachés à la place de secrétaire, qu'il me fit accepter les mille francs. J'eus vingt louis pour mon voyage, et je partis.

(1743-1744.) A Lyon j'aurois bien voulu prendre la route du mont Cenis pour voir en passant ma pauvre maman; mais je descendis le Rhône et fus m'embarquer à Toulon, tant à cause de la guerre et par raison d'économie, que pour prendre un passe-port de M. de Mirepoix, qui commandoit alors en Provence, et à qui j'étois adressé. M. de Montaigu, ne pouvant se passer de moi, m'écrivoit lettres sur lettres pour presser mon voyage. Un incident le retarda.

C'étoit le temps de la peste de Messine. La flotte anglaise y avoit mouillé, et visita la felouque sur laquelle j'étois. Cela nous assujettit en arrivant à Gênes, après une longue et pénible traversée, à une qua-

rantaine de vingt et un jours. On donna le choix aux passagers de la faire à bord ou au lazaret, dans lequel on nous prévint que nous ne trouverions que les quatre murs, parce qu'on n'avoit pas encore eu le temps de le meubler. Tous choisirent la felouque. L'insupportable chaleur, l'espace étroit, l'impossibilité d'y marcher, la vermine, me firent préférer le lazaret, à tout risque. Je fus conduit dans un grand bâtiment à deux étages absolument nu, où je ne trouvai ni fenêtre, ni table, ni lit, ni chaise, pas même un escabeau pour m'asseoir, ni une botte de paille pour me coucher. On m'apporta mon manteau, mon sac de nuit, mes deux malles; on ferma sur moi de grosses portes à grosses serrures, et je restai là, maître de me promener à mon aise de chambre en chambre et d'étage en étage, trouvant partout la même solitude et la même nudité.

Tout cela ne me fit pas repentir d'avoir choisi le lazaret plutôt que la felouque; et, comme un nouveau Robinson, je me mis à m'arranger pour mes vingt et un jours comme j'aurois fait pour toute ma vie. J'eus d'abord l'amusement d'aller à la chasse aux poux que j'avois gagnés dans la felouque. Quand, à force de changer de linge et de hardes, je me fus enfin rendu net, je procédai à l'ameublement de la chambre que je m'étois choisie. Je me fis un bon matelas de mes vestes et de mes chemises, des draps de plusieurs serviettes que je cousis, une couverture de ma robe de chambre, un oreiller de mon manteau roulé. Je me fis un siége d'une malle posée à plat, et une table de l'autre posée de champ. Je tirai du papier, une écritoire; j'arrangeai en manière de bibliothèque une douzaine de livres que j'avois. Bref, je m'accommodai si bien, qu'à l'exception des rideaux et des fenêtres, j'étois presque aussi commodément à ce lazaret absolument nu qu'à mon jeu de paume de la rue Verdelet. Mes repas étoient servis avec beaucoup de pompe; deux grenadiers, la baïonnette au bout du fusil, les escortoient; l'escalier étoit ma salle à manger, le palier me servoit de table, la marche inférieure me servoit de siége, et quand mon dîner étoit servi, l'on sonnoit en se retirant une clochette pour m'avertir de me mettre à table. Entre mes repas, quand je ne lisois ni n'écrivois, ou que je ne travaillois pas à mon ameublement, j'allois me promener dans le cimetière des protestans qui me servoit de cour, ou je montois dans une lanterne qui donnoit sur le port et d'où je pouvois voir entrer et sortir les navires. Je passai de la sorte quatorze jours, et j'y aurois passé la vingtaine entière sans m'ennuyer un moment, si M. de Jonville, envoyé de France, à qui je fis parvenir une lettre vinaigrée, parfumée et demi-brûlée, n'eût fait abréger mon temps de huit jours: je les allai passer chez lui, et je me trouvai mieux, je l'avoue, du gîte de sa maison que de celui du lazaret. Il me fit force caresses. Dupont, son secrétaire, étoit un bon garçon, qui me mena, tant à Gênes qu'à la campagne, dans plusieurs maisons où l'on s'amusoit assez; et je liai avec lui connoissance et correspondance, que nous entretînmes fort longtemps. Je poursuivis agréablement ma route à travers la Lombardie. Je vis Milan, Vérone, Bresse, Padoue, et j'arrivai enfin à Venise, impatiemment attendu par M. l'ambassadeur.

Je trouvai des tas de dépêches, tant de la cour que des autres ambassadeurs, dont il n'avoit pu lire ce qui étoit chiffré, quoiqu'il eût tous les chiffres nécessaires pour cela. N'ayant jamais travaillé dans aucun bureau ni vu de ma vie un chiffre de ministre, je craignis d'abord d'être embarrassé; mais je trouvai que rien n'étoit plus simple, et en moins de huit jours j'eus déchiffré le tout, qui assurément n'en valoit pas la peine; car, outre que l'ambassade de Venise est toujours assez oisive, ce n'étoit pas à un pareil homme qu'on eût voulu confier la moindre négociation. Il s'étoit trouvé dans un grand embarras jusqu'à mon arrivée, ne sachant ni dicter, ni écrire lisiblement. Je lui étois très-utile, il le sentoit, et me traita bien. Un autre motif l'y portoit encore. Depuis M. de Froulay, son prédécesseur, dont la tête s'étoit dérangée, le consul de France, appelé M. Le Blond, étoit resté chargé des affaires de l'ambassade, et depuis l'arrivée de M. de Montaigu, il continuoit de les faire jusqu'à ce qu'il l'eût mis au fait. M. de Montaigu, jaloux qu'un autre fît son métier, quoique lui-même en fût incapable, prit en guignon le consul; et sitôt que je fus arrivé, il lui ôta les fonctions de secrétaire d'ambassade pour me les donner. Elles étoient inséparables du titre; il me dit de le prendre. Tant que je restai près de lui, jamais il n'envoya que moi sous ce titre au sénat et à son conférent; et dans le fond il étoit fort naturel qu'il aimât mieux avoir pour secrétaire d'ambassade un homme à lui, qu'un consul où un commis des bureaux nommé par la cour.

Cela rendit ma situation assez agréable, et empêcha ses gentilshommes, qui étoient Italiens ainsi que ses pages et la plupart de ses gens, de me disputer la primauté dans sa maison. Je me servis avec succès de l'autorité qui y étoit attachée, pour maintenir son droit de liste, c'est-à-dire la franchise de son quartier, contre les tentatives qu'on fit plusieurs fois pour l'enfreindre, et auxquelles ses officiers vénitiens n'avoient garde de résister. Mais aussi je ne souffris jamais qu'il s'y réfugiât des bandits, quoiqu'il m'en eût pu revenir des avantages dont Son Excellence n'auroit pas dédaigné sa part.

Elle osa même la réclamer sur les droits du secrétariat qu'on appeloit la chancellerie. On étoit en guerre; il ne laissoit pas d'y avoir bien des expéditions de passe-ports. Chacun de ces passe-ports payoit un sequin au secrétaire qui l'expédioit et le contre-signoit. Tous mes prédécesseurs s'étoient fait payer indistinctement ce sequin tant des François que des étrangers. Je trouvai cet usage injuste, et, sans être François, je l'abrogeai pour les François; mais j'exigeai si rigoureusement mon droit de tout autre, que le marquis Scotti, frère du favori de la reine d'Espagne, m'ayant fait demander un passe-port sans m'envoyer le sequin, je le lui fis demander, hardiesse que le vindicatif Italien n'oublia pas. Dès qu'on sut la réforme que j'avois faite dans la taxe des passe-ports, il ne se présenta plus, pour en avoir, que des foules de prétendus François, qui, dans des baragouins abominables, se disoient l'un Provençal, l'autre Picard, l'autre Bourguignon. Comme j'ai l'oreille assez fine, je n'en fus guère la dupe, et je doute qu'un seul Italien m'ait soufflé mon sequin et qu'un seul François l'ait payé.

J'eus la bêtise de dire à M. de Montaigu, qui ne savoit rien de rien, ce que j'avois fait. Ce mot de sequin lui fit ouvrir les oreilles; et, sans me dire son avis sur la suppression de ceux des François, il prétendit que j'entrasse en compte avec lui sur les autres, me promettant des avantages équivalens. Plus indigné de cette bassesse qu'affecté par mon propre intérêt, je rejetai hautement sa proposition. Il insista, je m'échauffai : « Non, monsieur, lui dis-je très-vivement, que Votre Excellence garde ce qui est à elle et me laisse ce qui est à moi; je ne lui en céderai jamais un sou. » Voyant qu'il ne gagnoit rien par cette voie, il en prit une autre, et n'eut pas honte de me dire que, puisque j'avois les profits de sa chancellerie, il étoit juste que j'en fisse les frais. Je ne voulus pas chicaner sur cet article; et depuis lors j'ai fourni de mon argent encre, papier, cire, bougie, nonpareille, jusqu'au sceau, que je fis refaire, sans qu'il m'en ait remboursé jamais un liard. Cela ne m'empêcha pas de faire une petite part du produit des passe-ports à l'abbé de Binis, bon garçon, et bien éloigné de prétendre à rien de semblable. S'il étoit complaisant envers moi, je n'étois pas moins honnête envers lui, et nous avons toujours bien vécu ensemble.

Sur l'essai de ma besogne, je la trouvai moins embarrassante que je n'avois craint pour un homme sans expérience, auprès d'un ambassadeur qui n'en avoit pas davantage, et dont, pour surcroît, l'ignorance et l'entêtement contrarioient comme à plaisir tout ce que le bon sens et quelques lumières m'inspiroient de bien pour son service et celui du roi. Ce qu'il fit de plus raisonnable fut de se lier avec le marquis de Mari, ambassadeur d'Espagne, homme adroit et fin, qui l'eût mené par le nez s'il l'eût voulu, mais qui, vu l'union d'intérêt des deux couronnes, le conseilloit d'ordinaire assez bien, si l'autre n'eût gâté ses conseils en fourrant toujours du sien dans leur exécution. La seule chose qu'ils eussent à faire de concert étoit d'engager les Vénitiens à maintenir la neutralité. Ceux-ci ne manquoient pas de protester de leur fidélité à l'observer, tandis qu'ils fournissoient publiquement des munitions aux troupes autrichiennes, et même des recrues sous prétexte de désertion. M. de Montaigu, qui, je crois, vouloit plaire à la république, ne manquoit pas aussi, malgré mes représentations, de me faire assurer dans toutes ses dépêches qu'elle n'enfreindroit jamais la neutralité. L'entêtement et la stupidité de ce pauvre homme me faisoient écrire et faire à tout moment des extravagances dont j'étois bien forcé d'être l'agent, puisqu'il le vouloit, mais qui me rendoient quelquefois mon métier insupportable et même presque impraticable. Il vouloit absolument, par exemple, que la plus grande partie de sa dépêche au roi et de celle au ministre fût en chiffres, quoique l'une et l'autre ne contînt absolument rien qui demandât cette précaution. Je lui représentai qu'entre le vendredi qu'arrivoient les dépêches de la cour et le samedi que partoient les nôtres, il n'y avoit pas assez de temps pour l'employer à tant de chiffres et à la forte correspondance dont j'étois chargé pour le même courrier. Il trouva à cela un expédient admirable, ce fut de faire dès le jeudi la réponse aux dépêches

qui devoient arriver le lendemain. Cette idée lui parut même si heureusement trouvée, quoi que je pusse lui dire sur l'impossibilité, sur l'absurdité de son exécution, qu'il en fallut passer par là; et tout le temps que j'ai demeuré chez lui, après avoir tenu note de quelques mots qu'il me disoit dans la semaine à la volée, et de quelques nouvelles triviales que j'allois écumant par-ci par-là, muni de ces uniques matériaux, je ne manquois jamais le jeudi matin de lui porter le brouillon des dépêches qui devoient partir le samedi, sauf quelques additions ou corrections que je faisois à la hâte sur celles qui devoient venir le vendredi, et auxquelles les nôtres servoient de réponses. Il avoit un autre tic fort plaisant et qui donnoit à sa correspondance un ridicule difficile à imaginer; c'étoit de renvoyer chaque nouvelle à sa source, au lieu de lui faire suivre son cours. Il marquoit à M. Amelot les nouvelles de la cour, à M. de Maurepas celles de Paris, à M. d'Havrincourt celles de Suède, à M. de La Chétardie celles de Pétersbourg, et quelquefois à chacun celles qui venoient de lui-même, et que j'habillois en termes un peu différens. Comme de tout ce que je lui portois à signer il ne parcouroit que les dépêches de la cour et signoit celles des autres ambassadeurs sans les lire, cela me rendoit un peu plus le maître de tourner ces dernières à ma mode, et j'y fis au moins croiser les nouvelles. Mais il me fut impossible de donner un tour raisonnable aux dépêches essentielles : heureux encore quand il ne s'avisoit pas d'y larder impromptu quelques lignes de son estoc, qui me forçoient de retourner transcrire en hâte toute la dépêche ornée de cette nouvelle impertinence, à laquelle il falloit donner l'honneur du chiffre, sans quoi il ne l'auroit pas signée. Je fus tenté vingt fois, pour l'amour de sa gloire, de chiffrer autre chose que ce qu'il avoit dit; mais sentant que rien ne pouvoit autoriser une pareille infidélité, je le laissai délirer à ses risques, content de lui parler avec franchise, et de remplir aux miens mon devoir auprès de lui.

C'est ce que je fis toujours avec une droiture, un zèle et un courage qui méritoient de sa part une autre récompense que celle que j'en reçus à la fin. Il étoit temps que je fusse une fois ce que le ciel qui m'avoit doué d'un heureux naturel, ce que l'éducation que j'avois reçue de la meilleure des femmes, ce que celle que je m'étois donnée à moi-même m'avoit fait être; et je le fus. Livré à moi seul, sans ami, sans conseil, sans expérience, en pays étranger, servant une nation étrangère, au milieu d'une foule de fripons, qui, pour leur intérêt et pour écarter le scandale du bon exemple, m'excitoient à les imiter; loin d'en rien faire, je servis bien la France, à qui je ne devois rien, et mieux l'ambassadeur, comme il étoit juste, en tout ce qui dépendoit de moi. Irréprochable dans un poste assez en vue, je méritois, j'obtins l'estime de la république, celle de tous les ambassadeurs avec qui nous étions en correspondance, et l'affection de tous les François établis à Venise, sans en excepter le consul même, que je supplantois à regret dans des fonctions que je savois lui être dues, et qui me donnoient plus d'embarras que de plaisir.

M. de Montaigu, livré sans réserve au marquis de Mari, qui n'entroit

pas dans les détails de ses devoirs, les négligeoit à tel point que, sans moi, les François qui étoient à Venise ne se seroient pas aperçus qu'il y eût un ambassadeur de leur nation. Toujours éconduits sans qu'il voulût les entendre lorsqu'ils avoient besoin de sa protection, ils se rebutèrent, et l'on n'en voyoit plus aucun ni à sa suite ni à sa table, où il ne les invita jamais. Je fis souvent de mon chef ce qu'il auroit dû faire : je rendis aux François qui avoient recours à lui, ou à moi, tous les services qui étoient en mon pouvoir. En tout autre pays j'aurois fait davantage, mais ne pouvant voir personne en place, à cause de la mienne, j'étois forcé de recourir souvent au consul; et le consul, établi dans le pays où il avoit sa famille, avoit des ménagemens à garder qui l'empêchoient de faire ce qu'il auroit voulu. Quelquefois cependant, le voyant mollir et n'oser parler, je m'aventurois à des démarches hasardeuses dont plusieurs m'ont réussi. Je m'en rappelle une dont le souvenir me fait encore rire. On ne se douteroit guère que c'est à moi que les amateurs du spectacle à Paris ont dû Coralline et sa sœur Camille : rien cependant n'est plus vrai. Véronèse, leur père, s'étoit engagé avec ses enfans pour la troupe italienne; et après avoir reçu deux mille francs pour son voyage, au lieu de partir, il s'étoit tranquillement mis à Venise au théâtre de Saint-Luc [1], où Coralline, tout enfant qu'elle étoit encore, attiroit beaucoup de monde. M. le duc de Gesvres, comme premier gentilhomme de la chambre, écrivit à l'ambassadeur pour réclamer le père et la fille. M. de Montaigu, me donnant la lettre, me dit pour toute instruction : *Voyez cela.* J'allai chez M. Le Blond le prier de parler au patricien à qui appartenoit le théâtre de Saint-Luc, et qui étoit, je crois, un Zustiniani, afin qu'il renvoyât Véronèse, qui étoit engagé au service du roi. Le Blond, qui ne se soucioit pas trop de la commission, la fit mal. Zustiniani battit la campagne, et Véronèse ne fut point renvoyé. J'étois piqué. L'on étoit en carnaval : ayant pris la bahute et le masque, je me fis mener au palais Zustiniani. Tous ceux qui virent entrer ma gondole avec la livrée de l'ambassadeur furent frappés; Venise n'avoit jamais vu pareille chose. J'entre, je me fais annoncer sous le nom d'*una siora maschera.* Sitôt que je fus introduit j'ôte mon masque et je me nomme. Le sénateur pâlit et reste stupéfait. « Monsieur, lui dis-je en vénitien, c'est à regret que j'importune Votre Excellence de ma visite; mais vous avez à votre théâtre de Saint-Luc un homme nommé Véronèse qui est engagé au service du roi, et qu'on vous a fait demander inutilement : je viens le réclamer au nom de Sa Majesté. » Ma courte harangue fit effet. A peine étois-je parti que mon homme courut rendre compte de son aventure aux inquisiteurs d'État, qui lui lavèrent la tête. Véronèse fut congédié le jour même. Je lui fis dire que s'il ne partoit dans la huitaine je le ferois arrêter; et il partit.

Dans une autre occasion je tirai de peine un capitaine de vaisseau marchand, par moi seul et presque sans le concours de personne. Il

1. Je suis en doute si ce n'étoit point *Saint-Samuel.* Les noms propres m'échappent absolument.

s'appeloit le capitaine Olivet, de Marseille; j'ai oublié le nom du vaisseau. Son équipage avoit pris querelle avec des Esclavons au service de la république : il y avoit eu des voies de fait, et le vaisseau avoit été mis aux arrêts avec une telle sévérité, que personne, excepté le seul capitaine, n'y pouvoit aborder ni en sortir sans permission. Il eut recours à l'ambassadeur, qui l'envoya promener; il fut au consul, qui lui dit que ce n'étoit pas une affaire de commerce et qu'il ne pouvoit s'en mêler : ne sachant plus que faire, il revint à moi. Je représentai à M. de Montaigu qu'il devoit me permettre de donner sur cette affaire un mémoire au sénat. Je ne me rappelle pas s'il y consentit et si je présentai le mémoire; mais je me rappelle bien que mes démarches n'aboutissant à rien, et l'embargo durant toujours, je pris un parti qui me réussit. J'insérai la relation de cette affaire dans une dépêche à M. de Maurepas, et j'eus même assez de peine à faire consentir M. de Montaigu à passer cet article. Je savois que nos dépêches, sans valoir trop la peine d'être ouvertes, l'étoient à Venise. J'en avois la preuve dans les articles que j'en trouvois mot pour mot dans la gazette : infidélité dont j'avois inutilement voulu porter l'ambassadeur à se plaindre. Mon objet, en parlant de cette vexation dans la dépêche, étoit de tirer parti de leur curiosité pour leur faire peur et les engager à délivrer le vaisseau; car s'il eût fallu attendre pour cela la réponse de la cour, le capitaine étoit ruiné avant qu'elle fût venue. Je fis plus, je me rendis au vaisseau pour interroger l'équipage. Je pris avec moi l'abbé Patizel, chancelier du consulat, qui ne vint qu'à contre-cœur; tant tous ces pauvres gens craignoient de déplaire au sénat. Ne pouvant monter à bord à cause de la défense, je restai dans ma gondole, et j'y dressai mon verbal, interrogeant à haute voix et successivement tous les gens de l'équipage, et dirigeant mes questions de manière à tirer des réponses qui leur fussent avantageuses. Je voulus engager Patizel à faire les interrogations et le verbal lui-même; ce qui en effet étoit plus de son métier que du mien. Il n'y voulut jamais consentir, ne dit pas un seul mot, et voulut à peine signer le verbal après moi. Cette démarche un peu hardie eut cependant un heureux succès, et le vaisseau fut délivré longtemps avant la réponse du ministre. Le capitaine voulut me faire un présent. Sans me fâcher, je lui dis, en lui frappant sur l'épaule : « Capitaine Olivet, crois-tu que celui qui ne reçoit pas des François un droit de passe-port qu'il trouve établi soit homme à leur vendre la protection du roi? » Il voulut au moins me donner sur son bord un dîner, que j'acceptai, et où je menai le secrétaire d'ambassade d'Espagne, nommé Carrio, homme d'esprit et très-aimable, qu'on a vu depuis secrétaire d'ambassade à Paris et chargé des affaires, avec lequel je m'étois intimement lié, à l'exemple de nos ambassadeurs.

Heureux si, lorsque je faisois avec le plus parfait désintéressement tout le bien que je pouvois faire, j'avois su mettre assez d'ordre et d'attention dans tous ces mêmes détails pour n'en pas être la dupe et servir les autres à mes dépens! Mais dans des places comme celle que j'occupois, où les moindres fautes ne sont point sans conséquence,

j'épuisois toute mon attention pour n'en point faire contre mon service. Je fus jusqu'à la fin du plus grand ordre et de la plus grande exactitude en tout ce qui regardoit mon devoir essentiel. Hors quelques erreurs qu'une précipitation forcée me fit faire en chiffrant, et dont les commis de M. Amelot se plaignirent une fois, ni l'ambassadeur ni personne n'eut jamais à me reprocher une seule négligence dans aucune de mes fonctions, ce qui est à noter pour un homme aussi négligent et aussi étourdi que moi; mais je manquois parfois de mémoire et de soin dans les affaires particulières dont je me chargeois : et l'amour de la justice m'en a toujours fait supporter le préjudice de mon propre mouvement avant que personne songeât à se plaindre. Je n'en citerai qu'un seul trait, qui se rapporte à mon départ de Venise, et dont j'ai senti le contre-coup dans la suite à Paris.

Notre cuisinier, appelé Rousselot, avoit apporté de France un ancien billet de deux cents francs, qu'un perruquier de ses amis avoit d'un noble vénitien appelé Zanetto Nani, pour fourniture de perruques. Rousselot m'apporta ce billet, me priant de tâcher d'en tirer quelque chose par accommodement. Je savois, il savoit aussi que l'usage constant des nobles vénitiens est de ne jamais payer, de retour dans leur patrie, les dettes qu'ils ont contractées en pays étranger : quand on les y veut contraindre, ils consument en tant de longueurs et de frais le malheureux créancier, qu'il se rebute, et finit par tout abandonner, ou s'accommoder presque pour rien. Je priai M. Le Blond de parler à Zanetto. Celui-ci convint du billet, non du payement. A force de batailler il promit enfin trois sequins. Quand Le Blond lui porta le billet, les trois sequins ne se trouvèrent pas prêts; il fallut attendre. Durant cette attente survint ma querelle avec l'ambassadeur et ma sortie de chez lui. Je laissai les papiers de l'ambassade dans le plus grand ordre, mais le billet de Rousselot ne se trouva point. M. Le Blond m'assura me l'avoir rendu. Je le connoissois trop honnête homme pour en douter; mais il me fut impossible de me rappeler ce qu'étoit devenu ce billet. Comme Zanetto avoit avoué la dette, je priai M. Le Blond de tâcher de tirer les trois sequins sur un reçu, ou de l'engager à renouveler le billet par duplicata. Zanetto, sachant le billet perdu, ne voulut faire ni l'un ni l'autre. J'offris à Rousselot les trois sequins de ma bourse pour l'acquit du billet. Il les refusa, et me dit que je m'accommoderois à Paris avec le créancier, dont il me donna l'adresse. Le perruquier, sachant ce qui s'étoit passé, voulut son billet ou son argent en entier. Que n'aurois-je point donné dans mon indignation pour retrouver ce maudit billet! Je payai les deux cents francs, et cela dans ma plus grande détresse. Voilà comment la perte du billet valut au créancier le payement de la somme entière, tandis que si, malheureusement pour lui, ce billet se fût retrouvé, il en auroit difficilement tiré les dix écus promis par Son Excellence Zanetto Nani.

Le talent que je me crus sentir pour mon emploi me le fit remplir avec goût; et hors la société de mon ami Carrio, celle du vertueux Altuna, dont j'aurai bientôt à parler, hors les récréations bien innocentes de la place Saint-Marc, du spectacle, et de quelques visites que

nous faisions presque toujours ensemble, je fis mes seuls plaisirs de mes devoirs. Quoique mon travail ne fût pas fort pénible, surtout avec l'aide de l'abbé de Binis, comme la correspondance étoit très-étendue et qu'on étoit en temps de guerre, je ne laissois pas d'être occupé raisonnablement. Je travaillois tous les jours une bonne partie de la matinée, et les jours de courrier quelquefois jusqu'à minuit. Je consacrois le reste du temps à l'étude du métier que je commençois, et dans lequel je comptois bien, par le succès de mon début, être employé plus avantageusement dans la suite. En effet, il n'y avoit qu'une voix sur mon compte, à commencer par celle de l'ambassadeur, qui se louoit hautement de mon service, qui ne s'en est jamais plaint, et dont toute la fureur ne vint dans la suite que de ce que, m'étant plaint inutilement moi-même, je voulus enfin avoir mon congé. Les ambassadeurs et ministres du roi, avec qui nous étions en correspondance. lui faisoient, sur le mérite de son secrétaire, des complimens qui devoient le flatter, et qui, dans sa mauvaise tête, produisirent un effet tout contraire. Il en reçut un surtout dans une circonstance essentielle qu'il ne m'a jamais pardonné. Ceci vaut la peine d'être expliqué.

Il pouvoit si peu se gêner, que le samedi même, jour de presque tous les courriers, il ne pouvoit attendre pour sortir que le travail fût achevé; et me talonnant sans cesse pour expédier les dépêches du roi et des ministres, il les signoit en hâte, et puis couroit je ne sais où, laissant la plupart des autres lettres sans signature : ce qui me forçoit, quand ce n'étoient que des nouvelles, de les tourner en bulletin; mais lorsqu'il s'agissoit d'affaires qui regardoient le service du roi, il falloit bien que quelqu'un signât, et je signois. J'en usai ainsi pour un avis important que nous venions de recevoir de M. Vincent, chargé des affaires du roi à Vienne. C'étoit dans le temps que le prince de Lobkowitz marchoit à Naples, et que le comte de Gages [1] fit cette mémorable retraite, la plus belle manœuvre de guerre de tout le siècle, et dont l'Europe a trop peu parlé [2]. L'avis portoit qu'un homme dont M. Vincent nous envoyoit le signalement partoit de Vienne, et devoit passer à Venise, allant furtivement dans l'Abruzze, chargé d'y faire soulever le peuple à l'approche des Autrichiens. En l'absence de M. le comte de Montaigu, qui ne s'intéressoit à rien, je fis passer à M. le marquis de L'Hôpital cet avis si à propos, que c'est peut-être à ce pauvre Jean-Jacques si bafoué que la maison de Bourbon doit la conservation du royaume de Naples [3].

Le marquis de L'Hôpital, en remerciant son collègue comme il étoit juste, lui parla de son secrétaire et du service qu'il venoit de rendre à la cause commune. Le comte de Montaigu, qui avoit à se reprocher

1. J. B. Dumont, comte de Gages, général espagnol. (Éd.)
2. En 1742. (Éd.)
3. Pour l'intelligence de ce fait, il faut se rappeler qu'à cette époque, c'est-à-dire en 1743, don Carlos, fils de Philippe V, n'étoit pas encore reconnu des puissances de l'Europe, et que l'Autriche, qui avoit été forcée

sa négligence dans cette affaire, crut entrevoir dans ce compliment un reproche, et m'en parla avec humeur. J'avois été dans le cas d'en user avec le comte de Castellane, ambassadeur à Constantinople, comme avec le marquis de L'Hôpital, quoique en chose moins importante. Comme il n'y avoit point d'autre poste pour Constantinople que les courriers que le sénat envoyoit de temps en temps à son bayle, on donnoit avis du départ de ces courriers à l'ambassadeur de France, pour qu'il pût écrire par cette voie à son collègue, s'il le jugeoit à propos. Cet avis venoit d'ordinaire un jour ou deux à l'avance : mais on faisoit si peu de cas de M. de Montaigu, qu'on se contentoit d'envoyer chez lui, pour la forme, une heure ou deux avant le départ du courrier; ce qui me mit plusieurs fois dans le cas de faire la dépêche en son absence. M. de Castellane, en y répondant, faisoit mention de moi en termes honnêtes; autant en faisoit à Gênes M. de Jonville : autant de nouveaux griefs.

J'avoue que je ne fuyois pas l'occasion de me faire connoître, mais je ne la cherchois pas non plus hors de propos; et il me paroissoit fort juste, en servant bien, d'aspirer au prix naturel des bons services, qui est l'estime de ceux qui sont en état d'en juger et de les récompenser. Je ne dirai pas si mon exactitude à remplir mes fonctions étoit de la part de l'ambassadeur un légitime sujet de plainte; mais je dirai bien que c'est le seul qu'il ait articulé jusqu'au jour de notre séparation.

Sa maison, qu'il n'avoit jamais mise sur un bon pied, se remplissoit de canaille; les François y étoient maltraités, les Italiens y prenoient l'ascendant; et même parmi eux, les bons serviteurs attachés depuis longtemps à l'ambassade furent tous malhonnêtement chassés, entre autres son premier gentilhomme, qui l'avoit été du comte de Froulay, et qu'on appeloit, je crois, le comte Peati, ou d'un nom très-approchant. Le second gentilhomme, du choix de M. de Montaigu, étoit un bandit de Mantoue, appelé Dominique Vitali, à qui l'ambassadeur confia le soin de sa maison, et qui, à force de patelinage et de basse lésine, obtint sa confiance et devint son favori, au grand préjudice du peu d'honnêtes gens qui y étoient encore, et du secrétaire qui étoit à leur tête. L'œil intègre d'un honnête homme est toujours inquiétant pour les fripons. Il n'en auroit pas fallu davantage pour que celui-ci me prît en haine; mais cette haine avoit une autre cause encore qui la rendit bien plus cruelle. Il faut dire cette cause, afin qu'on me condamne si j'avois tort.

L'ambassadeur avoit, selon l'usage, une loge à chacun des cinq spectacles. Tous les jours à dîner il nommoit le théâtre où il vouloit aller ce jour-là; je choisissois après lui, et les gentilshommes dispo-

de céder, en 1736, par le traité de Vienne, le royaume de Naples à la maison de Bourbon, vouloit y rentrer. Si l'agent autrichien fût parvenu à faire soulever les Napolitains, la cause du fils du roi d'Espagne eût été perdue, parce que l'armée du comte de Gages étoit en Lombardie, et composée de Napolitains, qui auroient abandonné leur général. (*Note de Musset Pathay.*)

soient des autres loges. Je prenois en sortant la clef de la loge que j'avois choisie. Un jour, Vitali n'étant pas là, je chargeai le valet de pied qui me servoit de m'apporter la mienne dans une maison que je lui indiquai. Vitali, au lieu de m'envoyer ma clef, dit qu'il en avoit disposé. J'étois d'autant plus outré, que le valet de pied m'avoit rendu compte de ma commission devant tout le monde. Le soir, Vitali voulut me dire quelques mots d'excuse que je ne reçus point : « Demain, monsieur, lui dis-je, vous viendrez me les faire à telle heure dans la maison où j'ai reçu l'affront et devant les gens qui en ont été les témoins : ou après-demain, quoi qu'il arrive, je vous déclare que vous ou moi sortirons d'ici. » Ce ton décidé lui en imposa. Il vint au lieu et à l'heure me faire des excuses publiques avec une bassesse digne de lui : mais il prit à loisir ses mesures, et, tout en me faisant de grandes courbettes, il travailla tellement à l'italienne, que, ne pouvant porter l'ambassadeur à me donner mon congé, il me mit dans la nécessité de le prendre.

Un pareil misérable n'étoit assurément pas fait pour me connoître; mais il connoissoit de moi ce qui servoit à ses vues; il me connoissoit bon et doux à l'excès pour supporter des torts involontaires, fier et peu endurant pour des offenses préméditées, aimant la décence et la dignité dans les choses convenables, et non moins exigeant pour l'honneur qui m'étoit dû qu'attentif à rendre celui que je devois aux autres. C'est par là qu'il entreprit et vint à bout de me rebuter. Il mit la maison sens dessus dessous; il en ôta ce que j'avois tâché d'y maintenir de règle, de subordination, de propreté, d'ordre. Une maison sans femme a besoin d'une discipline un peu sévère pour y faire régner la modestie inséparable de la dignité. Il fit bientôt de la nôtre un lieu de crapule et de licence, un repaire de fripons et de débauchés. Il donna pour second gentilhomme à Son Excellence, à la place de celui qu'il avoit fait chasser, un autre maquereau comme lui qui tenoit bordel public à la Croix-de-Malte; et ces deux coquins bien d'accord étoient d'une indécence égale à leur insolence. Hors la seule chambre de l'ambassadeur, qui même n'était pas trop en règle, il n'y avoit pas un seul coin dans la maison souffrable pour un honnête homme.

Comme Son Excellence ne soupoit pas, nous avions le soir, les gentilshommes et moi, une table particulière, où mangeoient aussi l'abbé de Binis et les pages. Dans la plus vilaine gargote on est servi plus proprement, plus décemment, en linge moins sale, et l'on a mieux à manger. On nous donnoit une seule petite chandelle bien noire, des assiettes d'étain, des fourchettes de fer. Passe encore pour ce qui se faisoit en secret; mais on m'ôta ma gondole; seul de tous les secrétaires d'ambassadeur, j'étois forcé d'en louer une, ou d'aller à pied, et je n'avois plus la livrée de Son Excellence que quand j'allois au sénat. D'ailleurs rien de ce qui se passoit au dedans n'étoit ignoré dans la ville. Tous les officiers de l'ambassadeur jetoient les hauts cris. Dominique, la seule cause de tout, crioit le plus haut, sachant bien que l'indécence avec laquelle nous étions traités m'étoit plus sensible qu'à

tous les autres. Seul de la maison, je ne disois rien au dehors; mais je me plaignois vivement à l'ambassadeur et du reste et de lui-même, qui, secrètement excité par son âme damnée, me faisoit chaque jour quelque nouvel affront. Forcé de dépenser beaucoup pour me tenir au pair avec mes confrères et convenablement à mon poste, je ne pouvoir arracher un sou de mes appointemens; et, quand je lui demandois de l'argent, il me parloit de son estime et de sa confiance, comme si elle eût dû remplir ma bourse et pourvoir à tout.

Ces deux bandits finirent par faire tourner tout à fait la tête à leur maître, qui ne l'avoit déjà pas trop droite, et le ruinoient dans un brocantage continuel par des marchés de dupe, qu'ils lui persuadoient être des marchés d'escroc. Ils lui firent louer sur la Brenta un palazzo le double de sa valeur, dont ils partagèrent le surplus avec le propriétaire. Les appartemens en étoient incrustés en mosaïque et garnis de colonnes et de pilastres de très-beaux marbres à la mode du pays. M. de Montaigu fit superbement masquer tout cela d'une boiserie de sapin, par l'unique raison qu'à Paris les appartemens sont ainsi boisés. Ce fut par une raison semblable que, seul de tous les ambassadeurs qui étoient à Venise, il ôta l'épée à ses pages et la canne à ses valets de pied. Voilà quel étoit l'homme qui, toujours par le même motif peut-être, me prit en grippe, uniquement sur ce que je le servois fidèlement.

J'endurai patiemment ses dédains, sa brutalité, ses mauvais traitemens, tant qu'en y voyant de l'humeur je crus n'y pas voir de la haine; mais dès que je vis le dessein formé de me priver de l'honneur que je méritois par mon bon service, je résolus d'y renoncer. La première marque que je reçus de sa mauvaise volonté fut à l'occasion d'un dîner qu'il devoit donner à M. le duc de Modène et à sa famille, qui étoient à Venise, et dans lequel il me signifia que je n'aurois pas ma place à sa table. Je lui répondis piqué, mais sans me fâcher, qu'ayant l'honneur d'y dîner journellement, si M. le duc de Modène exigeoit que je m'en abstinsse quand il viendroit, il étoit de la dignité de Son Excellence et de mon devoir de n'y pas consentir. « Comment! dit-il avec emportement, mon secrétaire, qui même n'est pas gentilhomme, prétend dîner avec un souverain, quand mes gentilshommes n'y dînent pas? — Oui, monsieur, lui répliquai-je; le poste dont m'a honoré Votre Excellence m'anoblit si bien tant que je le remplis, que j'ai même le pas sur vos gentilshommes ou soi-disant tels, et suis admis où ils ne peuvent l'être. Vous n'ignorez pas que, le jour que vous ferez votre entrée publique, je suis appelé par l'étiquette, et par un usage immémorial, à vous y suivre en habit de cérémonie et à l'honneur d'y dîner avec vous au palais de Saint-Marc; et je ne vois pas pourquoi un homme qui peut et doit manger en public avec le doge et le sénat de Venise, ne pourroit pas manger en particulier avec M. le duc de Modène. » Quoique l'argument fût sans réplique, l'ambassadeur ne s'y rendit point : mais nous n'eûmes pas occasion de renouveler la dispute, M. le duc de Modène n'étant point venu dîner chez lui.

Dès lors il ne cessa de me donner des désagrémens, de me faire des passe-droits, s'efforçant de m'ôter les petites prérogatives attachées à mon poste pour les transmettre à son cher Vitali; et je suis sûr que, s'il eût osé l'envoyer au sénat en ma place, il l'auroit fait. Il employoit ordinairement l'abbé de Binis pour écrire dans son cabinet ses lettres particulières : il se servit de lui pour écrire à M. de Maurepas une relation de l'affaire du capitaine Olivet, dans laquelle, loin de lui faire aucune mention de moi qui seul m'en étois mêlé, il m'ôtoit même l'honneur du verbal, dont il lui envoyoit un double, pour l'attribuer à Patizel, qui n'avoit pas dit un seul mot. Il vouloit me mortifier et complaire à son favori, mais non pas se défaire de moi. Il sentoit qu'il ne lui seroit plus aussi aisé de me trouver un successeur qu'à M. Follau, qui l'avoit déjà fait connoître. Il lui falloit absolument un secrétaire qui sût l'italien à cause des réponses du sénat; qui fît toutes ses dépêches, toutes ses affaires, sans qu'il se mêlât de rien; qui joignît au mérite de bien servir la bassesse d'être le complaisant de MM. ses faquins de gentilshommes. Il voulut donc me garder et me mater en me tenant loin de mon pays et du sien, sans argent pour y retourner : et il auroit réussi peut-être s'il s'y fût pris modérément. Mais Vitali qui avoit d'autres vues, et qui vouloit me forcer de prendre mon parti, en vint à bout. Dès que je vis que je perdois toutes mes peines, que l'ambassadeur me faisoit des crimes de mes services au lieu de m'en savoir gré, que je n'avois plus à espérer chez lui que désagrémens au dedans, injustice au dehors, et que dans le décri général où il s'étoit mis, ses mauvais offices pouvoient me nuire sans que les bons pussent me servir, je pris mon parti et lui demandai mon congé, lui laissant le temps de se pourvoir d'un secrétaire. Sans me dire ni oui ni non, il alla toujours son train. Voyant que rien n'alloit mieux et qu'il ne se mettoit en devoir de chercher personne, j'écrivis à son frère, et, lui détaillant mes motifs, je le priai d'obtenir mon congé de Son Excellence, ajoutant que de manière ou d'autre il m'étoit impossible de rester. J'attendis longtemps et n'eus point de réponse. Je commençois d'être fort embarrassé; mais l'ambassadeur reçut enfin une lettre de son frère. Il falloit qu'elle fût vive, car, quoiqu'il fût sujet à des emportemens très-féroces, je ne lui en vis jamais un pareil. Après des torrens d'injures abominables, ne sachant plus que dire, il m'accusa d'avoir vendu ses chiffres. Je me mis à rire, et lui demandai d'un ton moqueur s'il croyoit qu'il y eût dans tout Venise un homme assez sot pour en donner un écu. Cette réponse le fit écumer de rage. Il fit mine d'appeler ses gens pour me faire, dit-il, jeter par la fenêtre. Jusque-là j'avois été fort tranquille; mais à cette menace la colère et l'indignation me transportèrent à mon tour. Je m'élançai vers la porte; et après avoir tiré le bouton qui la fermoit en dedans : « Non pas, monsieur le comte, lui dis-je en revenant à lui d'un pas grave; vos gens ne se mêleront pas de cette affaire; trouvez bon qu'elle se passe entre nous. » Mon action, mon air, le calmèrent à l'instant même : la surprise et l'effroi se marquèrent dans son maintien. Quand je le vis revenu de sa furie, je lui fis mes adieux en peu de mots; puis,

sans attendre sa réponse, j'allai rouvrir la porte, je sortis, et passai posément dans l'antichambre au milieu de ses gens, qui se levèrent à l'ordinaire, et qui, je crois, m'auroient plutôt prêté main-forte contre lui qu'à lui contre moi. Sans remonter chez moi, je descendis l'escalier tout de suite, et sortis sur-le-champ du palais pour n'y plus rentrer.

J'allai droit chez M. Le Blond lui conter l'aventure. Il en fut peu surpris; il connoissoit l'homme. Il me retint à dîner. Ce dîner, quoique impromptu, fut brillant; tous les François de considération qui étoient à Venise s'y trouvèrent : l'ambassadeur n'eut pas un chat. Le consul conta mon cas à la compagnie. A ce récit, il n'y eut qu'un cri, qui ne fut pas en faveur de Son Excellence. Elle n'avoit point réglé mon compte, ne m'avoit pas donné un sou; et, réduit pour toute ressource à quelques louis que j'avois sur moi, j'étois dans l'embarras pour mon retour. Toutes les bourses me furent ouvertes. Je pris une vingtaine de sequins dans celle de M. Le Blond, autant dans celle de M. de Saint-Cyr, avec lequel, après lui, j'avois le plus de liaison. Je remerciai tous les autres; et, en attendant mon départ, j'allai loger chez le chancelier du consulat, pour bien prouver au public que la nation n'étoit pas complice des injustices de l'ambassadeur. Celui-ci, furieux de me voir fêté dans mon infortune, et lui délaissé, tout ambassadeur qu'il étoit, perdit tout à fait la tête, et se comporta comme un forcené. Il s'oublia jusqu'à présenter un mémoire au sénat pour me faire arrêter. Sur l'avis que m'en donna l'abbé de Binis, je résolus de rester encore quinze jours, au lieu de partir le surlendemain, comme j'avois compté. On avoit vu et approuvé ma conduite; j'étois universellement estimé. La seigneurie ne daigna pas même répondre à l'extravagant mémoire de l'ambassadeur, et me fit dire par le consul que je pouvois rester à Venise aussi longtemps qu'il me plairoit, sans m'inquiéter des démarches d'un fou. Je continuai de voir mes amis : j'allai prendre congé de M. l'ambassadeur d'Espagne, qui me reçut très-bien, et du comte de Finochetti, ministre de Naples, que je ne trouvai pas, mais à qui j'écrivis, et qui me répondit la lettre du monde la plus obligeante. Je partis enfin, ne laissant, malgré mes embarras, d'autres dettes que les emprunts dont je viens de parler et une cinquantaine d'écus chez un marchand nommé Morandi, que Carrio se chargea de payer, et que je ne lui ai jamais rendus, quoique nous nous soyons souvent revus depuis ce temps-là : mais quant aux deux emprunts dont j'ai parlé, je les remboursai très-exactement sitôt que la chose me fut possible.

Ne quittons pas Venise sans dire un mot des célèbres amusemens de cette ville, ou du moins de la très-petite part que j'y pris durant mon séjour. On a vu dans le cours de ma jeunesse combien peu j'ai couru les plaisirs de cet âge, ou du moins ceux qu'on nomme ainsi. Je ne changeai pas de goût à Venise; mais mes occupations, qui d'ailleurs m'en auroient empêché, rendirent plus piquantes les récréations simples que je me permettois. La première et la plus douce étoit la société des gens de mérite, MM. Le Blond, de Saint-Cyr, Carrio, Altuna, et un gentil-

homme forlan[1], dont j'ai grand regret d'avoir oublié le nom, et dont je ne me rappelle point, sans émotion, l'aimable souvenir : c'étoit, de tous les hommes que j'ai connus dans ma vie, celui dont le cœur ressembloit le plus au mien. Nous étions liés aussi avec deux ou trois Anglois pleins d'esprit et de connoissances, passionnés de la musique ainsi que nous. Tous ces messieurs avoient leurs femmes, ou leurs amies, ou leurs maîtresses; ces dernières, presque toutes filles à talens, chez lesquelles on faisoit de la musique ou des bals. On y jouoit aussi, mais très-peu; les goûts vifs, les talens, les spectacles, nous rendoient cet amusement insipide. Le jeu n'est que la ressource des gens ennuyés. J'avois apporté de Paris le préjugé qu'on a dans ce pays-là contre la musique italienne; mais j'avois aussi reçu de la nature cette sensibilité de tact contre laquelle les préjugés ne tiennent pas. J'eus bientôt pour cette musique la passion qu'elle inspire à ceux qui sont faits pour en juger. En écoutant des barcarolles, je trouvois que je n'avois pas ouï chanter jusqu'alors; et bientôt je m'engouai tellement de l'opéra, qu'ennuyé de babiller, manger et jouer dans les loges, quand je n'aurois voulu qu'écouter, je me dérobois souvent à la compagnie pour aller d'un autre côté. Là, tout seul, enfermé dans ma loge, je me livrois, malgré la longueur du spectacle, au plaisir d'en jouir à mon aise et jusqu'à la fin. Un jour, au théâtre de Saint-Chrysostome, je m'endormis, et bien plus profondément que je n'aurois fait dans mon lit. Les airs bruyans et brillans ne me réveillèrent point; mais qui pourroit exprimer la sensation délicieuse que me firent la douce harmonie et les chants angéliques de celui qui me réveilla? Quel réveil, quel ravissement, quelle extase quand j'ouvris au même instant les oreilles et les yeux! Ma première idée fut de me croire en paradis. Ce morceau ravissant, que je me rappelle encore et que je n'oublierai de ma vie, commençoit ainsi:

Conservami la bella
Che si m'accende il cor.

Je voulus avoir ce morceau : je l'eus, et je l'ai gardé longtemps; mais il n'étoit pas sur mon papier comme dans ma mémoire. C'étoit bien la même note, mais ce n'étoit pas la même chose. Jamais cet air divin ne peut être exécuté que dans ma tête, comme il le fut en effet le jour qu'il me réveilla.

Une musique à mon gré bien supérieure à celle des opéras, et qui n'a pas sa semblable en Italie ni dans le reste du monde, est celle des *scuole*. Les *scuole* sont des maisons de charité établies pour donner l'éducation à de jeunes filles sans bien, et que la république dote ensuite, soit pour le mariage, soit pour le cloître. Parmi les talens qu'on cultive dans ces jeunes filles, la musique est au premier rang. Tous les dimanches à l'église de chacune de ces quatre *scuole*, on a durant les vêpres des motets à grand chœur et en grand orchestre, composés

1. C'est-à-dire natif de Forli, ville d'Italie dans la Romagne. (Éd.)

et dirigés par les plus grands maîtres de l'Italie, exécutés dans des tribunes grillées, uniquement par des filles dont la plus vieille n'a pas vingt ans. Je n'ai l'idée de rien d'aussi voluptueux, d'aussi touchant que cette musique : les richesses de l'art, le goût exquis des chants, la beauté des voix, la justesse de l'exécution, tout dans ces délicieux concerts concourt à produire une impression qui n'est assurément pas du bon costume, mais dont je doute qu'aucun cœur d'homme soit à l'abri. Jamais Carrio ni moi ne manquions ces vêpres aux *Mendicanti*, et nous n'étions pas les seuls. L'église étoit toujours pleine d'amateurs; les acteurs mêmes de l'Opéra venoient se former au vrai goût du chant sur ces excellens modèles. Ce qui me désoloit étoit ces maudites grilles, qui ne laissoient passer que des sons, et me cachoient les anges de beauté dont ils étoient dignes. Je ne parlois d'autre chose. Un jour que j'en parlois chez M. Le Blond : « Si vous êtes si curieux, me dit-il, de voir ces petites filles, il est aisé de vous contenter. Je suis un des administrateurs de la maison; je veux vous y donner à goûter avec elles. » Je ne le laissai pas en repos qu'il ne m'eût tenu parole. En entrant dans le salon qui renfermoit ces beautés si convoitées, je sentis un frémissement d'amour que je n'avois jamais éprouvé. M. Le Blond me présenta l'une après l'autre ces chanteuses célèbres, dont la voix et le nom étoient tout ce qui m'étoit connu. « Venez, Sophie.... » Elle étoit horrible. « Venez, Cattina.... » Elle étoit borgne. « Venez, Bettina.... » La petite vérole l'avoit défigurée. Presque pas une n'étoit sans quelque notable défaut. Le bourreau rioit de ma cruelle surprise. Deux ou trois cependant me parurent passables : elles ne chantoient que dans les chœurs. J'étois désolé. Durant le goûter on les agaça; elles s'égayèrent. La laideur n'exclut pas les grâces; je leur en trouvai. Je me disois : « On ne chante pas ainsi sans âme; elles en ont. » Enfin ma façon de les voir changea si bien que je sortis presque amoureux de toutes ces laiderons. J'osois à peine retourner à leurs vêpres. J'eus de quoi me rassurer. Je continuai de trouver leurs chants délicieux, et leurs voix fardoient si bien leurs visages, que tant qu'elles chantoient je m'obstinois, en dépit de mes yeux, à les trouver belles.

La musique en Italie coûte si peu de chose, que ce n'est pas la peine de s'en faire faute quand on a du goût pour elle. Je louai un clavecin, et pour un petit écu j'avois chez moi quatre ou cinq symphonistes, avec lesquels je m'exerçois une fois la semaine à exécuter les morceaux qui m'avoient fait le plus de plaisir à l'Opéra. J'y fis essayer aussi quelques symphonies de mes *Muses galantes*. Soit qu'elles plussent, ou qu'on me voulut cajoler, le maître des ballets de Saint-Jean-Chrysostome m'en fit demander deux, que j'eus le plaisir d'entendre exécuter par cet admirable orchestre, et qui furent dansées par une petite Bettina, jolie et surtout aimable fille, entretenue par un Espagnol de nos amis appelé Fagoaga, et chez laquelle nous allions passer la soirée assez souvent.

Mais, à propos de filles, ce n'est pas dans une ville comme Venise qu'on s'en abstient; n'avez-vous rien, pourroit-on me dire, à confesser sur cet article? Oui, j'ai quelque chose à dire en effet, et je vais

procéder à cette confession avec la même naïveté que j'ai mise à toutes les autres.

J'ai toujours eu du dégoût pour les filles publiques, et je n'avois pas à Venise autre chose à ma portée, l'entrée de la plupart des maisons du pays m'étant interdite à cause de ma place. Les filles de M. Le Blond étoient très-aimables, mais d'un difficile abord, et je considérois trop le père et la mère pour penser même à les convoiter.

J'aurois eu plus de goût pour une jeune personne appelée Mlle de Cataneo, fille de l'agent du roi de Prusse; mais Carrio étoit amoureux d'elle, il a même été question de mariage. Il étoit à son aise, et je n'avois rien; il avoit cent louis d'appointemens, je n'avois que cent pistoles; et, outre que je ne voulois pas aller sur les brisées d'un ami, je savois que partout, et surtout à Venise, avec une bourse aussi mal garnie on ne doit pas se mêler de faire le galant. Je n'avois pas perdu la funeste habitude de donner le change à mes besoins; trop occupé pour sentir vivement ceux que le climat donne, je vécus près d'un an dans cette ville aussi sage que j'avois fait à Paris, et j'en suis reparti au bout de dix-huit mois sans avoir approché du sexe que deux seules fois par les singulières occasions que je vais dire.

La première me fut procurée par l'honnête gentilhomme Vitali, quelque temps après l'excuse que je l'obligeai de me demander dans toutes les formes. On parloit à table des amusemens de Venise. Ces messieurs me reprochoient mon indifférence pour le plus piquant de tous, vantant la gentillesse des courtisanes vénitiennes, et disant qu'il n'y en avoit point au monde qui les valussent. Dominique dit qu'il falloit que je fisse connoissance avec la plus aimable de toutes; qu'il vouloit m'y mener, et que j'en serois content. Je me mis à rire de cette offre obligeante; et le comte Peati, homme déjà vieux et vénérable, dit, avec plus de franchise que je n'en aurois attendu d'un Italien, qu'il me croyoit trop sage pour me laisser mener chez des filles par mon ennemi. Je n'en avois en effet ni l'intention ni la tentation, et malgré cela, par une de ces inconséquences que j'ai peine à comprendre moi-même, je finis par me laisser entraîner, contre mon goût, mon cœur, ma raison, ma volonté même, uniquement par foiblesse, par honte de marquer de la défiance, et, comme on dit dans ce pays-là, *per non parer troppo coglione*. La *Padoana*, chez qui nous allâmes, étoit d'une assez jolie figure, belle même, mais non pas d'une beauté qui me plût. Dominique me laissa chez elle. Je fis venir des sorbetti, je la fis chanter, et au bout d'une demi-heure je voulus m'en aller, en laissant sur la table un ducat; mais elle eut le singulier scrupule de n'en vouloir point qu'elle ne l'eût gagné, et moi la singulière bêtise de lever son scrupule. Je m'en revins au palais si persuadé que j'étois poivré, que la première chose que je fis en arrivant fut d'envoyer chercher le chirurgien pour lui demander des tisanes. Rien ne peut égaler le malaise d'esprit que je souffris durant trois semaines sans qu'aucune incommodité réelle, aucun signe apparent le justifiât. Je ne pouvois concevoir qu'on pût sortir impunément des bras de la Padoana. Le chirurgien lui-même eut toute la peine imaginable à me rassurer. Il n'en put venir à bout qu'en me

persuadant que j'étois conformé d'une façon particulière, à ne pouvoir pas aisément être infecté; et, quoique je me sois moins exposé peut-être qu'aucun autre homme à cette expérience, ma santé de ce côté n'ayant jamais reçu d'atteinte m'est une preuve que le chirurgien avoit raison. Cette opinion cependant ne m'a jamais rendu téméraire, et, si je tiens en effet cet avantage de la nature, je puis dire que je n'en ai pas abusé.

Mon autre aventure, quoique avec une fille aussi, fut d'une espèce bien différente, et quant à son origine, et quant à ses effets. J'ai dit que le capitaine Olivet m'avoit donné à dîner sur son bord, et que j'y avois mené le secrétaire d'Espagne. Je m'attendois au salut du canon. L'équipage nous reçut en haie, mais il n'y eut pas une amorce brûlée; ce qui me mortifia beaucoup, à cause de Carrio, que je vis en être un peu piqué; et il étoit vrai que sur les vaisseaux marchands on accordoit le salut du canon à des gens qui ne nous valoient certainement pas : d'ailleurs je croyois avoir mérité quelque distinction du capitaine. Je ne pus me déguiser, parce que cela m'est toujours impossible; et quoique le dîner fût très-bon et qu'Olivet en fît très-bien les honneurs, je le commençai de mauvaise humeur, mangeant peu et parlant encore moins.

A la première santé, du moins, j'attendois une salve : rien. Carrio, qui me lisoit dans l'âme, rioit de me voir grogner comme un enfant Au tiers du dîner je vois approcher une gondole. « Ma foi, monsieur, me dit le capitaine, prenez garde à vous, voici l'ennemi. » Je lui demande ce qu'il veut dire : il répond en plaisantant. La gondole aborde, et j'en vois sortir une jeune personne éblouissante, fort coquettement mise et fort leste, qui dans trois sauts fut dans la chambre; et je la vis établie à côté de moi avant que j'eusse aperçu qu'on y avoit mis un couvert. Elle étoit aussi charmante que vive, une brunette de vingt ans au plus. Elle ne parloit qu'Italien; son accent seul eût suffi pour me tourner la tête. Tout en mangeant, tout en causant elle me regarde, me fixe un moment, puis s'écriant : « Bonne Vierge! ah! mon cher Brémond, qu'il y a de temps que je ne t'ai vu! » se jette entre mes bras, colle sa bouche contre la mienne, et me serre à m'étouffer. Ses grands yeux noirs à l'orientale lançoient dans mon cœur des traits de feu; et, quoique la surprise fît d'abord quelque diversion, la volupté me gagna très-rapidement, au point que, malgré les spectateurs, il fallut bientôt que cette belle me contînt elle-même; car j'étois ivre ou plutôt furieux. Quand elle me vit au point où elle me vouloit, elle mit plus de modération dans ses caresses, mais non dans sa vivacité; et quand il lui plut de nous expliquer la cause vraie ou fausse de toute cette pétulance, elle nous dit que je ressemblois, à s'y tromper, à M. de Brémond, directeur des douanes de Toscane; qu'elle avoit raffolé de ce M. de Brémond; qu'elle en raffoloit encore; qu'elle l'avoit quitté parce qu'elle étoit une sotte; qu'elle me prenoit à sa place; qu'elle vouloit m'aimer parce que cela lui convenoit; qu'il falloit, par la même raison, que je l'aimasse tant que cela lui conviendroit; et que, quand elle me planteroit là, je prendrois patience

comme avoit fait son cher Brémond. Ce qui fut dit fut fait. Elle prit possession de moi comme d'un homme à elle, me donnoit à garder ses gants, son éventail, son *cinda*, sa coiffe; m'ordonnoit d'aller ici ou là, de faire ceci ou cela, et j'obéissois. Elle me dit d'aller renvoyer sa gondole, parce qu'elle vouloit se servir de la mienne, et j'y fus; elle me dit de m'ôter de ma place, et de prier Carrio de s'y mettre, parce qu'elle avoit à lui parler, et je le fis. Ils causèrent très-longtemps ensemble et tout bas : je les laissai faire. Elle m'appela, je revins. « Écoute, Zanetto, me dit-elle, je ne veux point être aimée à la françoise, et même il n'y feroit pas bon : au premier moment d'ennui, va-t'en. Mais ne reste pas à demi, je t'en avertis. » Nous allâmes après le dîner voir la verrerie à Murano. Elle acheta beaucoup de petites breloques, qu'elle nous laissa payer sans façon; mais elle donna partout des tringuettes beaucoup plus forts que tout ce que nous avions dépensé. Par l'indifférence avec laquelle elle jetoit son argent et nous laissoit jeter le nôtre, on voyoit qu'il n'étoit d'aucun prix pour elle. Quand elle se faisoit payer, je crois que c'étoit par vanité plus que par avarice : elle s'applaudissoit du prix qu'on mettoit à ses faveurs.

Le soir nous la ramenâmes chez elle. Tout en causant je vis deux pistolets sur sa toilette. « Ah ! ah ! dis-je en en prenant un, voici une boîte à mouches de nouvelle fabrique; pourroit-on savoir quel en est l'usage ? Je vous connois d'autres armes qui font feu mieux que celles-là. » Après quelques plaisanteries sur le même ton, elle nous dit, avec une naïve fierté qui la rendoit encore plus charmante : « Quand j'ai des bontés pour des gens que je n'aime point, je leur fais payer l'ennui qu'ils me donnent; rien n'est plus juste : mais en endurant leurs caresses, je ne veux pas endurer leurs insultes, et je ne manquerai pas le premier qui me manquera. »

En la quittant j'avois pris son heure pour le lendemain. Je ne la fis pas attendre. Je la trouvai *in vestito di confidenza*, dans un déshabillé plus que galant, qu'on ne connoît que dans les pays méridionaux, et que je ne m'amuserai pas à décrire, quoique je me le rappelle trop bien. Je dirai seulement que ses manchettes et son tour de gorge étoient bordés d'un fil de soie garni de pompons couleur de rose. Cela me parut animer fort une belle peau. Je vis ensuite que c'étoit la mode à Venise; et l'effet en est si charmant, que je suis surpris que cette mode n'ait jamais passé en France. Je n'avois point d'idée des voluptés qui m'attendoient. J'ai parlé de Mme de Larnage, dans les transports que son souvenir me rend quelquefois encore; mais qu'elle étoit vieille, et laide, et froide auprès de ma Zulietta ! Ne tâchez pas d'imaginer les charmes et les grâces de cette fille enchanteresse, vous resteriez trop loin de la vérité; les jeunes vierges des cloîtres sont moins fraîches, les beautés du sérail sont moins vives, les houris du paradis sont moins piquantes. Jamais si douce jouissance ne s'offrit au cœur et au sens d'un mortel. Ah ! du moins, si je l'avois su goûter pleine et entière un seul moment !... Je la goûtai, mais sans charme; j'en émoussai toutes les délices; je les tuai comme à plaisir. Non, la nature ne m'a point fait pour jouir. Elle a mis dans ma mauvaise tête le

poison de ce bonheur ineffable dont elle a mis l'appétit dans mon cœur.

S'il est une circonstance de ma vie qui peigne bien mon naturel, c'est celle que je vais raconter. La force avec laquelle je me rappelle en ce moment l'objet de mon livre me fera mépriser ici la fausse bienséance qui m'empêcheroit de le remplir. Qui que vous soyez, qui voulez connoître un homme, osez lire les deux ou trois pages suivantes : vous allez connoître à plein Jean-Jacques Rousseau.

J'entrai dans la chambre d'une courtisane comme dans le sanctuaire de l'amour et de la beauté; j'en crus voir la divinité dans sa personne. Je n'aurois jamais cru que, sans respect et sans estime, on pût rien sentir de pareil à ce qu'elle me fit éprouver. A peine eus-je connu, dans les premières familiarités, le prix de ces charmes et de ses caresses, que, de peur d'en perdre le fruit d'avance, je voulus me hâter de le cueillir. Tout à coup, au lieu des flammes qui me dévoroient, je sens un froid mortel couler dans mes veines, les jambes me flageolent, et prêt à me trouver mal, je m'assieds, et je pleure comme un enfant.

Qui pourroit deviner la cause de mes larmes, et ce qui me passoit par la tête en ce moment? Je me disois : « Cet objet dont je dispose est le chef-d'œuvre de la nature et de l'amour; l'esprit, le corps, tout en est parfait, elle est aussi bonne et généreuse qu'elle est aimable et belle, les grands, les princes, devroient être ses esclaves; les sceptres devroient être à ses pieds. Cependant la voilà, misérable coureuse, livrée au public; un capitaine de vaisseau marchand dispose d'elle; elle vient se jeter à ma tête, à moi qu'elle sait qui n'ai rien, à moi, dont le mérite, qu'elle ne peut connoître, doit être nul à mes yeux. Il y a là quelque chose d'inconcevable. Ou mon cœur me trompe, fascine mes sens et me rend la dupe d'une indigne salope, ou il faut que quelque défaut secret que j'ignore, détruise l'effet de ses charmes, et la rende odieuse à ceux qui devroient se la disputer. » Je me mis à chercher ce défaut avec une contention d'esprit singulière, et il ne me vint pas même à l'esprit que la v..... pût y avoir part. La fraîcheur de ses chairs, l'éclat de son coloris, la blancheur de ses dents, la douceur de son haleine, l'air de propreté répandu sur toute sa personne, éloignoient de moi si parfaitement cette idée, qu'en doute encore sur mon état, depuis la Padoana, je me faisois plutôt un scrupule de n'être pas assez sain pour elle; et je suis très-persuadé qu'en cela ma confiance ne me trompoit pas.

Ces réflexions, si bien placées, m'agitèrent au point d'en pleurer. Zulietta, pour qui cela faisoit sûrement un spectacle tout nouveau dans la circonstance, fut un moment interdite; mais ayant fait un tour de chambre et passant devant son miroir, elle comprit, et mes yeux lui confirmèrent que le dégoût n'avoit point de part à ce rat. Il ne lui fut pas difficile de m'en guérir et d'effacer cette petite honte; mais, au moment que j'étois prêt à me pâmer sur une gorge qui sembloit pour la première fois souffrir la bouche et la main d'un homme, je m'aperçus qu'elle avoit un teton borgne. Je me frappe, j'examine, je crois voir que ce teton n'est pas conformé comme l'autre. Me voilà cher-

chant dans ma tête comment on peut avoir un teton borgne; et, persuadé que cela tenoit à quelque notable vice naturel, à force de tourner et retourner cette idée, je vis clair comme le jour que dans la plus charmante personne dont je me pusse former l'image, je ne tenois dans mes bras qu'une espèce de monstre, le rebut de la nature, des hommes et de l'amour. Je poussai la stupidité jusqu'à lui parler de ce teton borgne. Elle prit d'abord la chose en plaisantant, et, dans son humeur folâtre, dit et fit des choses à me faire mourir d'amour : mais gardant un fond d'inquiétude que je ne pus lui cacher, je la vis enfin rougir, se rajuster, se redresser, et, sans dire un seul mot, s'aller mettre à sa fenêtre. Je voulus m'y mettre à côté d'elle; elle s'en ôta, fut s'asseoir sur un lit de repos, se leva le moment d'après; et, se promenant par la chambre en s'éventant, me dit d'un ton froid et dédaigneux : « Zanetto, *lascia le donne*, *e studia la matematica.* »

Avant de la quitter je lui demandai pour le lendemain un autre rendez-vous, qu'elle remit au troisième jour, en ajoutant, avec un sourire ironique, que je devois avoir besoin de repos. Je passai ce temps mal à mon aise, le cœur plein de ses charmes et de ses grâces, sentant mon extravagance, me la reprochant, regrettant les momens si mal employés, qu'il n'avoit tenu qu'à moi de rendre les plus doux de ma vie, attendant avec la plus vive impatience celui d'en réparer la perte, et néanmoins inquiet encore, malgré que j'en eusse, de concilier les perfections de cette adorable fille avec l'indignité de son état. Je courus, je volai chez elle à l'heure dite. Je ne sais si son tempérament ardent eût été plus content de cette visite; son orgueil l'eût été du moins, et je me faisois d'avance une jouissance délicieuse de lui montrer de toutes manières comment je savois réparer mes torts. Elle m'épargna cette épreuve. Le gondolier, qu'en abordant j'envoyai chez elle, me rapporta qu'elle étoit partie la veille pour Florence. Si je n'avois pas senti tout mon amour en la possédant, je le sentis bien cruellement en la perdant. Mon regret insensé ne m'a point quitté. Toute aimable, toute charmante qu'elle étoit à mes yeux, je pouvois me consoler de la perdre; mais de quoi je n'ai pu me consoler, je l'avoue, c'est qu'elle n'ait emporté de moi qu'un souvenir méprisant.

Voilà mes deux histoires. Les dix-huit mois que j'ai passés à Venise ne m'ont fourni de plus à dire qu'un simple projet tout au plus. Carrio étoit galant : ennuyé de n'aller toujours que chez des filles engagées à d'autres, il eut la fantaisie d'en avoir une à son tour; et, comme nous étions inséparables, il me proposa l'arrangement, peu rare à Venise, d'en avoir une à nous deux. J'y consentis. Il s'agissoit de la trouver sûre. Il chercha tant qu'il déterra une petite fille de onze à douze ans, que son indigne mère cherchoit à vendre. Nous fûmes la voir ensemble. Mes entrailles s'émurent en voyant cette enfant : elle étoit blonde et douce comme un agneau; on ne l'auroit jamais crue Italienne. On vit pour très-peu de chose à Venise : nous donnâmes quelque argent à la mère, et pourvûmes à l'entretien de la fille. Elle avoit de la voix : pour lui procurer un talent de ressource, nous lui donnâmes une épinette et un maître à chanter. Tout cela nous coûtoit à peine à chacun

deux sequins par mois, et nous en épargnoit davantage en autres dépenses : mais comme il falloit attendre qu'elle fût mûre, c'étoit semer beaucoup avant que de recueillir. Cependant, contens d'aller là passer nos soirées, causer et jouer très-innocemment avec cette enfant, nous nous amusions plus agréablement peut-être que si nous l'avions possédée : tant il est vrai que ce qui nous attache le plus aux femmes est moins la débauche qu'un certain agrément de vivre auprès d'elles ! Insensiblement mon cœur s'attachoit à la petite Anzoletta, mais d'un attachement paternel, auquel les sens avoient si peu de part, qu'à mesure qu'il augmentoit il m'auroit été moins possible de les y faire entrer ; et je sentois que j'aurois eu horreur d'approcher de cette fille devenue nubile comme d'un inceste abominable. Je voyois les sentimens du bon Carrio prendre, à son insu, le même tour. Nous nous ménagions, sans y penser, des plaisirs non moins doux, mais bien différens de ceux dont nous avions d'abord eu l'idée ; et je suis certain que, quelque belle qu'eût pu devenir cette pauvre enfant, loin d'être jamais les corrupteurs de son innocence, nous en aurions été les protecteurs. Ma catastrophe, arrivée peu de temps après, ne me laissa pas celui d'avoir part à cette bonne œuvre ; et je n'ai à me louer dans cette affaire que du penchant de mon cœur. Revenons à mon voyage.

Mon premier projet en sortant de chez M. de Montaigu étoit de me retirer à Genève, en attendant qu'un meilleur sort, écartant les obstacles, pût me réunir à ma pauvre maman. Mais l'éclat qu'avoit fait notre querelle, et la sottise qu'il fit d'en écrire à la cour, me fit prendre le parti d'aller moi-même y rendre compte de ma conduite, et me plaindre de celle d'un forcené. Je marquai de Venise ma résolution à M. du Theil, chargé par intérim des affaires étrangères après la mort[1] de M. Amelot. Je partis aussitôt que ma lettre : je pris ma route par Bergame, Côme et Domo d'Ossola ; je traversai le Simplon. A Sion, M. de Chaignon, chargé des affaires de France, me fit mille amitiés : à Genève, M. de La Closure m'en fit autant. J'y renouvelai connoissance avec M. de Gauffecourt, dont j'avois quelque argent à recevoir. J'avois traversé Nyon sans voir mon père, non qu'il ne m'en coûtât extrêmement, mais je n'avois pu me résoudre à me montrer à ma belle-mère après mon désastre, certain qu'elle me jugeroit sans vouloir m'écouter. Le libraire Duvillard, ancien ami de mon père, me reprocha vivement ce tort. Je lui en dis la cause ; et, pour le réparer sans m'exposer à voir ma belle-mère, je pris une chaise, et nous fûmes ensemble à Nyon descendre au cabaret. Duvillard s'en fut chercher mon pauvre père, qui vint tout courant m'embrasser. Nous soupâmes ensemble, et, après avoir passé une soirée bien douce à mon cœur, je retournai le lendemain matin à Genève avec Duvillard, pour qui j'ai toujours conservé de la reconnoissance du bien qu'il me fit en cette occasion.

Mon plus court chemin n'étoit pas par Lyon ; mais j'y voulus passer pour vérifier une friponnerie bien basse de M. de Montaigu. J'avois

1. Ou plutôt après sa retraite. (Éd.)

fait venir de Paris une petite caisse contenant une veste brodée en or, quelques paires de manchettes et six paires de bas de soie blancs; rien de plus. Sur la proposition qu'il m'en fit lui-même, je fis ajouter cette caisse, ou plutôt cette boîte, à son bagage. Dans le mémoire d'apothicaire qu'il voulut me donner en payement de mes appointemens, et qu'il avoit écrit de sa main, il avoit mis que cette boîte, qu'il appeloit ballot, pesoit onze quintaux, et il m'en avoit passé le port à un prix énorme. Par les soins de M. Boy de La Tour, auquel j'étois recommandé par M. Roguin son oncle, il fut vérifié sur les registres des douanes de Lyon et de Marseille que ledit ballot ne pesoit que quarante-cinq livres, et n'avoit payé le port qu'à raison de ce poids. Je joignis cet extrait authentique au mémoire de M. de Montaigu; et, muni de ces pièces et de plusieurs autres de la même force, je me rendis à Paris, très-impatient d'en faire usage. J'eus, durant toute cette longue route, de petites aventures à Côme en Valais et ailleurs. Je vis plusieurs choses, entre autres les îles Borromées, qui mériteroient d'être décrites. Mais le temps me gagne, les espions m'obsèdent; je suis forcé de faire à la hâte et mal un travail qui demanderoit le loisir et la tranquillité qui me manquent. Si jamais la Providence, jetant les yeux sur moi, me procure enfin des jours plus calmes, je les destine à refondre, si je puis, cet ouvrage, ou à y faire au moins un supplément dont je sens qu'il a grand besoin[1].

Le bruit de mon histoire m'avoit devancé, et en arrivant je trouvai que dans les bureaux et dans le public tout le monde étoit scandalisé des folies de l'ambassadeur. Malgré cela, malgré le cri public dans Venise, malgré les preuves sans réplique que j'exhibois, je ne pus obtenir aucune justice. Loin d'avoir ni satisfaction ni réparation, je fus même laissé à la discrétion de l'ambassadeur pour mes appointemens, et cela par l'unique raison que, n'étant pas François, je n'avois pas droit à la protection nationale, et que c'étoit une affaire particulière entre lui et moi. Tout le monde convint avec moi que j'avois été offensé, lésé, malheureux; que l'ambassadeur étoit un extravagant cruel, inique, et que toute cette affaire le déshonoroit à jamais. Mais quoi! il étoit l'ambassadeur; je n'étois, moi, que le secrétaire. Le bon ordre, ou ce qu'on appelle ainsi, vouloit que je n'obtinsse aucune justice, et je n'en obtins aucune. Je m'imaginai qu'à force de crier et de traiter publiquement ce fou comme il le méritoit, on me diroit à la fin de me taire; et c'étoit ce que j'attendois, bien résolu de n'obéir qu'après qu'on auroit prononcé. Mais il n'y avoit point alors de ministre des affaires étrangères. On me laissa clabauder, on m'encouragea même, on faisoit chorus; mais l'affaire en resta toujours là, jusqu'à ce que, las d'avoir toujours raison et jamais justice, je perdis enfin courage, et plantai là tout.

La seule personne qui me reçut mal, et dont j'aurois le moins attendu cette injustice, fut Mme de Beuzenval. Toute pleine des prérogatives du rang et de la noblesse, elle ne put jamais se mettre dans

1. J'ai renoncé à ce projet.

la tête qu'un ambassadeur pût avoir tort avec son secrétaire. L'accueil qu'elle me fit fut conforme à ce préjugé. J'en fus si piqué, qu'en sortant de chez elle je lui écrivis une des fortes et vives lettres que j'aie peut-être écrites, et n'y suis jamais retourné. Le P. Castel me reçut mieux; mais, à travers le patelinage jésuitique, je le vis suivre assez fidèlement une des grandes maximes de la société, qui est d'immoler toujours le plus foible au plus puissant. Le vif sentiment de la justice de ma cause et ma fierté naturelle ne me laissèrent pas endurer patiemment cette partialité. Je cessai de voir le P. Castel, et par là d'aller aux jésuites, où je ne connoissois que lui seul. D'ailleurs l'esprit tyrannique et intrigant de ses confrères, si différent de la bonhomie du bon P. Hemet, me donnoit tant d'éloignement pour leur commerce, que je n'en ai vu aucun depuis ce temps-là, si ce n'est le P. Berthier, que je vis deux ou trois fois chez M. Dupin, avec lequel il travailloit de toute sa force à la réfutation de Montesquieu.

Achevons, pour n'y plus revenir, ce qui me reste à dire de M. de Montaigu. Je lui avois dit dans nos démêlés qu'il ne lui falloit pas un secrétaire, mais un clerc de procureur. Il suivit cet avis et me donna réellement pour successeur un vrai procureur, qui dans moins d'un an lui vola vingt ou trente mille livres. Il le chassa, le fit mettre en prison, chassa ses gentilshommes avec esclandre et scandale, se fit partout des querelles, reçut des affronts qu'un valet n'endureroit pas, et finit, à force de folies, par se faire rappeler et renvoyer planter ses choux. Apparemment que, parmi les réprimandes qu'il reçut à la cour, son affaire avec moi ne fut pas oubliée : du moins, peu de temps après son retour, il m'envoya son maître d'hôtel pour solder mon compte et me donner de l'argent. J'en manquois dans ce moment-là : mes dettes de Venise, dettes d'honneur si jamais il en fut, me pesoient sur le cœur. Je saisis le moyen qui se présentoit de les acquitter, de même que le billet de Zanetto Nani. Je reçus ce qu'on voulut me donner; je payai toutes mes dettes, et je restai sans un sou, comme auparavant, mais soulagé d'un poids qui m'étoit insupportable. Depuis lors, je n'ai plus entendu parler de M. de Montaigu qu'à sa mort, que j'appris par la voix publique. Que Dieu fasse paix à ce pauvre homme! Il étoit aussi propre au métier d'ambassadeur que je l'avois été dans mon enfance à celui de grapignan. Cependant il n'avoit tenu qu'à lui de se soutenir honorablement par mes services, et de me faire avancer rapidement dans l'état auquel le comte de Gouvon m'avoit destiné dans ma jeunesse, et dont par moi seul je m'étois rendu capable dans un âge plus avancé.

La justice et l'inutilité de mes plaintes me laissèrent dans l'âme un germe d'indignation contre nos sottes institutions civiles, où le vrai bien public et la véritable justice sont toujours sacrifiés à je ne sais quel ordre apparent, destructif en effet de tout ordre, et qui ne fait qu'ajouter la sanction de l'autorité publique à l'oppression du foible et à l'iniquité du fort. Deux choses empêchèrent ce germe de se développer pour lors comme il a fait dans la suite : l'une qu'il s'agissoit de moi dans cette affaire, et que l'intérêt privé, qui n'a jamais rien

produit de grand et de noble, ne sauroit tirer de mon cœur les divins élans qu'il n'appartient qu'au plus pur amour du juste et du beau d'y produire; l'autre fut le charme de l'amitié, qui tempéroit et calmoit ma colère par l'ascendant d'un sentiment plus doux. J'avois fait connoissance à Venise avec un Biscaïen, ami de mon ami de Carrio, et digne de l'être de tout homme de bien. Cet aimable jeune homme, né pour tous les talens et pour toutes les vertus, venoit de faire le tour de l'Italie pour prendre le goût des beaux-arts; et, n'imaginant rien de plus à acquérir, il vouloit s'en retourner en droiture dans sa patrie. Je lui dis que les arts n'étoient que le délassement d'un génie comme le sien, fait pour cultiver les sciences; et je lui conseillai, pour en prendre le goût, un voyage et six mois de séjour à Paris. Il me crut et fut à Paris. Il y étoit et m'attendoit quand j'y arrivai. Son logement étoit trop grand pour lui; il m'en offrit la moitié; je l'acceptai. Je le trouvai dans la ferveur des hautes connoissances. Rien n'étoit au-dessus de sa portée; il dévoroit et digéroit tout avec une prodigieuse rapidité. Comme il me remercia d'avoir procuré cet aliment à son esprit, que le besoin de savoir tourmentoit sans qu'il s'en doutât lui-même! quels trésors de lumières et de vertus je trouvai dans cette âme forte! Je sentis que c'étoit l'ami qu'il me falloit : nous devînmes intimes. Nos goût n'étoient pas les mêmes; nous disputions toujours. Tous deux opiniâtres, nous n'étions jamais d'accord sur rien. Avec cela nous ne pouvions nous quitter; et, tout en nous contrariant sans cesse, aucun des deux n'eût voulu que l'autre fût autrement.

Ignatio Emanuel de Altuna étoit un de ces hommes rares que l'Espagne seule produit, et dont elle produit trop peu pour sa gloire. Il n'avoit pas ces violentes passions nationales communes dans son pays; l'idée de la vengeance ne pouvoit pas plus entrer dans son esprit que le désir dans son cœur. Il étoit trop fier pour être vindicatif, et je lui ai souvent ouï dire avec beaucoup de sang-froid qu'un mortel ne pouvoit pas offenser son âme. Il étoit galant sans être tendre. Il jouoit avec les femmes comme avec de jolis enfans. Il se plaisoit avec les maîtresses de ses amis; mais je ne lui en ai jamais vu aucune, ni aucun désir d'en avoir. Les flammes de la vertu dont son cœur étoit dévoré ne permirent jamais à celles de ses sens de naître.

Après ses voyages, il s'est marié; il est mort jeune : il a laissé des enfans; et je suis persuadé, comme de mon existence, que sa femme est la première et la seule qui lui ait fait connoître les plaisirs de l'amour. A l'extérieur il étoit dévot comme un Espagnol, mais en dedans c'étoit la piété d'un ange. Hors moi, je n'ai vu que lui seul de tolérant depuis que j'existe. Il ne s'est jamais informé d'aucun homme comment il pensoit en matière de religion. Que son ami fût juif, protestant, Turc, bigot, athée, peu lui importoit, pourvu qu'il fût honnête homme. Obstiné, têtu pour des opinions indifférentes, dès qu'il s'agissoit de religion, même de morale, il se recueilloit, se taisoit, ou disoit simplement : *Je ne suis chargé que de moi.* Il est incroyable qu'on puisse associer autant d'élévation d'âme avec un esprit de détail porté jusqu'à la minutie. Il partageoit et fixoit d'avance l'emploi

de sa journée par heures, quarts d'heure et minutes, et suivoit cette distribution avec un tel scrupule, que, si l'heure eût sonné tandis qu'il lisoit sa phrase, il eût fermé le livre sans achever. De toutes ces mesures de temps ainsi rompues, il y en avoit pour telle étude, il y en avoit pour telle autre; il y en avoit pour la réflexion, pour la conversation, pour l'office, pour Locke, pour le rosaire, pour les visites, pour la musique, pour la peinture, et il n'y avoit ni plaisir, ni tentation, ni complaisance, qui pût intervertir cet ordre; un devoir à remplir seul l'auroit pu. Quand il me faisoit la liste de ses distributions, afin que je m'y conformasse, je commençois par rire et je finissois par pleurer d'admiration. Jamais il ne gênoit personne ni ne supportoit la gêne; il brusquoit les gens qui par politesse vouloient le gêner. Il étoit emporté sans être boudeur. Je l'ai vu souvent en colère, mais je ne l'ai jamais vu fâché. Rien n'étoit si gai que son humeur : il entendoit raillerie et il aimoit à railler; il y brilloit même, et il avoit le talent de l'épigramme. Quand on l'animoit, il étoit bruyant et tapageur en paroles, sa voix s'entendoit de loin; mais, tandis qu'il crioit, on le voyoit sourire, et tout à travers ses emportemens il lui venoit quelque mot plaisant qui faisoit éclater tout le monde. Il n'avoit pas plus le teint espagnol que le flegme. Il avoit la peau blanche, les joues colorées, les cheveux d'un châtain presque blond. Il étoit grand et bien fait. Son corps fut formé pour loger son âme.

Ce sage de cœur ainsi que de tête se connoissoit en hommes et fut mon ami. C'est toute ma réponse à quiconque ne l'est pas. Nous nous liâmes si bien, que nous fîmes le projet de passer nos jours ensemble. Je devois, dans quelques années, aller à Ascoytia pour vivre avec lui dans sa terre. Toutes les parties de ce projet furent arrangées entre nous la veille de son départ. Il n'y manqua que ce qui ne dépend pas des hommes dans les projets les mieux concertés. Les événemens postérieurs, mes désastres, son mariage, sa mort enfin nous ont séparés pour toujours.

On diroit qu'il n'y a que les noirs complots des méchans qui réussissent; les projets innocens des bons n'ont presque jamais d'accomplissement.

Ayant senti l'inconvénient de l'indépendance, je me promis bien de ne m'y plus exposer. Ayant vu renverser dès leur naissance les projets d'ambition que l'occasion m'avoit fait former, rebuté de rentrer dans la carrière que j'avois si bien commencée, et dont néanmoins je venois d'être expulsé, je résolus de ne plus m'attacher à personne, mais de rester dans l'indépendance en tirant parti de mes talens, dont enfin je commençois à sentir la mesure, et dont j'avois trop modestement pensé jusqu'alors. Je repris le travail de mon opéra, que j'avois interrompu pour aller à Venise; et pour m'y livrer plus tranquillement, après le départ d'Altuna, je retournai loger à mon ancien hôtel Saint-Quentin, qui, dans un quartier solitaire et peu loin du Luxembourg, m'étoit plus commode pour travailler à mon aise que la bruyante rue Saint-Honoré. Là m'attendoit la seule consolation réelle que le ciel m'ait fait goûter dans ma misère, et qui seule me la rend

supportable. Ceci n'est pas une connoissance passagère; je dois entrer dans quelque détail sur la manière dont elle se fit.

Nous avions une nouvelle hôtesse qui étoit d'Orléans. Elle prit pour travailler en linge une fille de son pays, d'environ vingt-deux à vingt-trois ans, qui mangeoit avec nous ainsi que l'hôtesse. Cette fille, appelée Thérèse Le Vasseur, étoit de bonne famille; son père étoit officier de la monnoie d'Orléans, sa mère étoit marchande. Ils avoient beaucoup d'enfans. La monnoie d'Orléans n'allant plus, le père se trouva sur le pavé; la mère, ayant essuyé des banqueroutes, fit mal ses affaires, quitta le commerce, et vint à Paris avec son mari et sa fille, qui les nourrissoit tous trois de son travail.

La première fois que je vis paroître cette fille à table, je fus frappé de son maintien modeste, et plus encore de son regard vif et doux, qui pour moi n'eut jamais son semblable. La table étoit composée, outre M. de Bonnefond, de plusieurs abbés irlandois, gascons, et autres gens de pareille étoffe. Notre hôtesse elle-même avoit rôti le balai : il n'y avoit là que moi seul qui parlât et se comportât décemment. On agaça la petite; je pris sa défense. Aussitôt les lardons tombèrent sur moi. Quand je n'aurois eu naturellement aucun goût pour cette pauvre fille, la compassion, la contradiction m'en auroient donné. J'ai toujours aimé l'honnêteté dans les manières et dans les propos, surtout avec le sexe. Je devins hautement son champion. Je la vis sensible à mes soins, et ses regards, animés par la reconnoissance, qu'elle n'osoit exprimer de bouche, n'en devenoient que plus pénétrans.

Elle étoit très-timide; je l'étois aussi. La liaison que cette disposition commune sembloit éloigner se fit pourtant très-rapidement. L'hôtesse, qui s'en aperçut, devint furieuse, et ses brutalités avancèrent encore mes affaires auprès de la petite, qui, n'ayant que moi seul depuis dans la maison, me voyoit sortir avec peine et soupiroit après le retour de son protecteur. Le rapport de nos cœurs, le concours de nos dispositions, eut bientôt son effet ordinaire. Elle crut voir en moi un honnête homme, elle ne se trompa pas. Je crus voir en elle une fille sensible, simple et sans coquetterie; je ne me trompai pas non plus. Je lui déclarai d'avance que je ne l'abandonnerois ni ne l'épouserois jamais. L'amour, l'estime, la sincérité naïve, furent les ministres de mon triomphe; et c'étoit parce que son cœur étoit tendre et honnête que je fus heureux sans être entreprenant.

La crainte qu'elle eut que je ne me fâchasse de ne pas trouver en elle ce qu'elle croyoit que j'y cherchois recula mon bonheur plus que toute autre chose. Je la vis interdite et confuse avant de se rendre, vouloir se faire entendre, et n'oser s'expliquer. Loin d'imaginer la véritable cause de son embarras, j'en imaginai une bien fausse et bien insultante pour ses mœurs; et, croyant qu'elle m'avertissoit que ma santé couroit des risques, je tombai dans des perplexités qui ne me retinrent pas, mais qui durant plusieurs jours empoisonnèrent mon bonheur. Comme nous ne nous entendions point l'un l'autre, nos entretiens à ce sujet étoient autant d'énigmes et d'amphigouris plus que

risibles. Elle fut prête à me croire absolument fou; je fus prêt à ne savoir plus que penser d'elle. Enfin nous nous expliquâmes : elle me fit, en pleurant, l'aveu d'une faute unique au sortir de l'enfance, fruit de son ignorance et de l'adresse d'un séducteur. Sitôt que je la compris, je fis un cri de joie : « Pucelage! m'écriai-je; c'est bien à Paris, c'est bien à vingt ans qu'on en cherche! Ah! ma Thérèse, je suis trop heureux de te posséder sage et saine, et de ne pas trouver ce que je ne cherchois pas. »

Je n'avois cherché d'abord qu'à me donner un amusement. Je vis que j'avois plus fait, et que je m'étois donné une compagne. Un peu d'habitude avec cette excellente fille, un peu de réflexion sur ma situation, me firent sentir qu'en ne songeant qu'à mes plaisirs j'avois beaucoup fait pour mon bonheur. Il me falloit à la place de l'ambition éteinte un sentiment vif qui remplît mon cœur. Il falloit, pour tout dire, un successeur à maman : puisque je ne devois plus vivre avec elle, il me falloit quelqu'un qui vécût avec son élève, et en qui je trouvasse la simplicité, la docilité de cœur qu'elle avoit trouvée en moi. Il falloit que la douceur de la vie privée et domestique me dédommageât du sort brillant auquel je renonçois. Quand j'étois absolement seul, mon cœur étoit vide; mais il n'en falloit qu'un pour le remplir. Le sort m'avoit ôté, m'avoit aliéné, du moins en partie, celui pour lequel la nature m'avoit fait. Dès lors j'étois seul; car il n'y eut jamais pour moi d'intermédiaire entre tout et rien. Je trouvai dans Thérèse le supplément dont j'avois besoin; par elle je vécus heureux autant que je pouvois l'être selon le cours des événemens.

Je voulus d'abord former son esprit : j'y perdis ma peine. Son esprit est ce que l'a fait la nature; la culture et les soins n'y prennent pas. Je ne rougis point d'avouer qu'elle n'a jamais bien su lire, quoiqu'elle écrive passablement. Quand j'allai loger dans la rue Neuve-des-Petits-Champs, j'avois à l'hôtel de Pontchartrain, vis-à-vis mes fenêtres, un cadran sur lequel je m'efforçai durant plus d'un mois à lui faire connoître les heures. A peine les connoît-elle encore à présent. Elle n'a jamais pu suivre l'ordre des douze mois de l'année, et ne connoît pas un seul chiffre, malgré tous les soins que j'ai pris pour les lui montrer. Elle ne sait ni compter l'argent ni le prix d'aucune chose. Le mot qui lui vient en parlant est souvent l'opposé de celui qu'elle veut dire. Autrefois j'avois fait un dictionnaire de ses phrases pour amuser Mme de Luxembourg, et ses quiproquo sont devenus célèbres dans les sociétés où j'ai vécu. Mais cette personne si bornée, et, si l'on veut, si stupide, est d'un conseil excellent dans les occasions difficiles. Souvent, en Suisse, en Angleterre, en France, dans les catastrophes où je me trouvois, elle a vu ce que je ne voyois pas moi-même; elle m'a donné les avis les meilleurs à suivre; elle m'a tiré des dangers où je me précipitois aveuglément; et devant les dames du plus haut rang, devant les grands et les princes, ses sentimens, son bon sens, ses réponses et sa conduite, lui ont attiré l'estime universelle, et à moi sur son mérite des complimens dont je sentois la sincérité.

Auprès des personnes qu'on aime le sentiment nourrit l'esprit ainsi que le cœur, et l'on a peu besoin de chercher ailleurs des idées. Je vivois avec ma Thérèse aussi agréablement qu'avec le plus beau génie de l'univers. Sa mère, fière d'avoir été jadis élevée auprès de la marquise de Montpipeau, faisoit le bel esprit, vouloit diriger le sien, et gâtoit, par son astuce, la simplicité de notre commerce. L'ennui de cette importunité me fit un peu surmonter la sotte honte de n'oser me montrer avec Thérèse en public, et nous faisions tête à tête de petites promenades champêtres et de petits goûters qui m'étoient délicieux. Je voyois qu'elle m'aimoit sincèrement, et cela redoubloit ma tendresse. Cette douce intimité me tenoit lieu de tout : l'avenir ne me touchoit plus, ou ne me touchoit que comme le présent prolongé : je ne désirois rien que d'en assurer la durée.

Cet attachement me rendit toute autre dissipation superflue et insipide. Je ne sortois plus que pour aller chez Thérèse; sa demeure devint presque la mienne. Cette vie retirée devint si avantageuse à mon travail, qu'en moins de trois mois mon opéra tout entier fut fait, paroles et musique. Il restoit seulement quelques accompagnemens et remplissages à faire. Ce travail de manœuvre m'ennuyoit fort. Je proposai à Philidor de s'en charger en lui donnant part au bénéfice. Il vint deux fois, et fit quelques remplissages dans l'acte d'Ovide, mais il ne put se captiver à ce travail assidu pour un profit éloigné et même incertain. Il ne revint plus, et j'achevai ma besogne moi-même.

Mon opéra fait, il s'agit d'en tirer parti : c'étoit un autre opéra bien plus difficile. On ne vient à bout de rien à Paris quand on y vit isolé. Je pensai à me faire jour par M. de La Poplinière, chez qui Gauffecourt, de retour à Genève, m'avoit introduit. M. de La Poplinière étoit le Mécène de Rameau : Mme de La Poplinière étoit sa très-humble écolière. Rameau faisoit, comme on dit, la pluie et le beau temps dans cette maison. Jugeant qu'il protégeroit avec plaisir l'ouvrage d'un de ses disciples, je voulus lui montrer le mien. Il refusa de le voir, disant qu'il ne pouvoit lire des partitions, et que cela le fatiguoit trop. La Poplinière dit là-dessus qu'on pouvoit le lui faire entendre, et m'offrit de rassembler des musiciens pour en exécuter des morceaux. Je ne demandois pas mieux; Rameau consentit en grommelant, et répétant sans cesse que ce devoit être une belle chose que de la composition d'un homme qui n'étoit pas enfant de la balle, et qui avoit appris la musique tout seul. Je me hâtai de tirer en parties cinq ou six morceaux choisis. On me donna une dizaine de symphonistes, et pour chanteurs Albert, Bérard, et Mlle Bourbonnais. Rameau commença, dès l'ouverture, à faire entendre, par ses éloges outrés, qu'elle ne pouvoit être de moi. Il ne laissa passer aucun morceau sans donner des signes d'impatience; mais à un air de haute-contre, dont le chant étoit mâle et sonore et l'accompagnement très-brillant, il ne put plus se contênir; il m'apostropha avec une brutalité qui scandalisa tout le monde, soutenant qu'une partie de ce qu'il venoit d'entendre étoit d'un homme consommé dans l'art, et le reste d'un ignorant qui ne savoit pas même la musique. Et il est vrai que mon travail, inégal et sans

règle, étoit tantôt sublime et tantôt très-plat, comme doit être celui de quiconque ne s'élève que par quelques élans de génie, et que la science ne soutient point. Rameau prétendit ne voir en moi qu'un petit pillard sans talent et sans goût. Les assistans, et surtout le maître de la maison, ne pensèrent pas de même. M. de Richelieu, qui, dans ce temps-là, voyoit beaucoup Monsieur, et, comme on sait, Mme de La Poplinière, ouït parler de mon ouvrage, et voulut l'entendre en entier, avec le projet de le faire donner à la cour s'il en étoit content. Il fut exécuté à grand chœur et en grand orchestre, aux frais du roi, chez M. de Bonneval, intendant des menus. Francœur dirigeoit l'exécution. L'effet en fut surprenant : M. le duc ne cessoit de s'écrier et d'applaudir; et à la fin d'un chœur, dans l'acte du Tasse, il se leva, vint à moi, et me serrant la main : « Monsieur Rousseau, me dit-il, voilà de l'harmonie qui transporte, je n'ai jamais rien entendu de plus beau : je veux faire donner cet ouvrage à Versailles. » Mme de La Poplinière qui étoit là ne dit pas un mot. Rameau, quoique invité, n'y avoit pas voulu venir. Le lendemain, Mme de La Poplinière me fit à sa toilette un accueil fort dur, affecta de rabaisser ma pièce, et me dit que, quoique un peu de clinquant eût d'abord ébloui M. de Richelieu, il en étoit bien revenu, et qu'elle ne me conseilloit pas de compter sur mon opéra. M. le duc arriva peu après, et me tint un tout autre langage, me dit des choses flatteuses sur mes talens, et me parut toujours disposé à faire donner ma pièce devant le roi : « Il n'y a, dit-il, que l'acte du Tasse qui ne peut passer à la cour : il en faut faire un autre. » Sur ce seul mot j'allai m'enfermer chez moi; et dans trois semaines j'eus fait à la place du Tasse un autre acte dont le sujet étoit Hésiode inspiré par une muse. Je trouvai le secret de faire passer dans cet acte une partie de l'histoire de mes talens, et de la jalousie dont Rameau vouloit bien les honorer. Il y avoit dans ce nouvel acte une élévation moins gigantesque et mieux soutenue que celle du Tasse; la musique en étoit aussi noble et beaucoup mieux faite; et si les deux autres actes avoient valu celui-là, la pièce entière eût avantageusement soutenu la representation; mais tandis que j'achevois de la mettre en état, une autre entreprise suspendit l'exécution de celle-là.

(1745-1747.) L'hiver qui suivit la bataille de Fontenoi il y eut beaucoup de fêtes à Versailles, entre autres plusieurs opéras au théâtre des Petites-Écuries. De ce nombre fut le drame de Voltaire intitulé *la Princesse de Navarre*, dont Rameau avoit fait la musique, et qui venoit d'être changé et réformé sous le nom des *Fêtes de Ramire*. Ce nouveau sujet demandoit plusieurs changemens aux divertissemens de l'ancien, tant dans les vers que dans la musique. Il s'agissoit de trouver quelqu'un qui pût remplir ce double objet. Voltaire, alors en Lorraine, et Rameau, tous deux occupés pour lors à l'opéra du *Temple de la Gloire*, ne pouvant donner des soins à celui-là, M. de Richelieu pensa à moi, me fit proposer de m'en charger; et pour que je pusse examiner mieux ce qu'il y avoit à faire, il m'envoya séparément le poëme et la musique. Avant toute chose, je ne voulus toucher aux paroles que de l'aveu de l'auteur; et je lui écrivis à ce sujet une lettre très-honnête, et même

très-respectueuse, comme il convenoit[1]. Voici sa réponse, dont l'original est dans la liasse A, n° 1.

15 décembre 1745.

« Vous réunissez, monsieur, deux talens qui ont toujours été séparés jusqu'à présent. Voilà déjà deux bonnes raisons pour moi de vous estimer et de chercher à vous aimer. Je suis fâché pour vous que vous employiez ces deux talens à un ouvrage qui n'en est pas trop digne. Il y a quelques mois que M. le duc de Richelieu m'ordonna absolument de faire en un clin d'œil une petite et mauvaise esquisse de quelques scènes insipides et tronquées, qui devoient s'ajuster à des divertissemens qui ne sont point faits pour elles. J'obéis avec la plus grande exactitude; je fis très-vite et très-mal. J'envoyai ce misérable croquis à M. le duc de Richelieu, comptant qu'il ne serviroit pas, ou que je le corrigerois. Heureusement il est entre vos mains, vous en êtes le maître absolu; j'ai perdu entièrement tout cela de vue. Je ne doute pas que vous n'ayez rectifié toutes les fautes échappées nécessairement dans une composition si rapide d'une simple esquisse, que vous n'ayez suppléé à tout.

« Je me souviens qu'entre autres balourdises il n'est pas dit dans ces scènes qui lient les divertissemens, comment la princesse Grenadine passe tout d'un coup d'une prison dans un jardin ou dans un palais. Comme ce n'est point un magicien qui lui donne des fêtes, mais un seigneur espagnol, il me semble que rien ne doit se faire par enchantement. Je vous prie, monsieur, de vouloir bien revoir cet endroit, dont je n'ai qu'une idée confuse. Voyez s'il est nécessaire que la prison s'ouvre et qu'on fasse passer notre princesse de cette prison dans un beau palais doré et verni, préparé pour elle. Je sais très-bien que tout cela est fort misérable, et qu'il est au-dessous d'un être pensant de faire une affaire sérieuse de ces bagatelles; mais enfin, puisqu'il s'agit de déplaire le moins qu'on pourra, il faut mettre le plus de raison qu'on peut même dans un mauvais divertissement d'opéra.

« Je me rapporte de tout à vous et à M. Ballod, et je compte avoir bientôt l'honneur de vous faire mes remercîmens et de vous assurer, monsieur, à quel point j'ai celui d'être, etc. »

Qu'on ne soit pas surpris de la grande politesse de cette lettre, comparée aux autres lettres demi-cavalières qu'il m'a écrites depuis ce temps-là. Il me crut en grande faveur auprès de M. de Richelieu; et la souplesse courtisane qu'on lui connoît l'obligeoit à beaucoup d'égards pour un nouveau venu, jusqu'à ce qu'il connût mieux la mesure de son crédit.

Autorisé par M. de Voltaire et dispensé de tous égards pour Rameau, qui ne cherchoit qu'à me nuire, je me mis au travail, et en deux mois ma besogne fut faite. Elle se borna, quant aux vers, à très-peu de chose. Je tâchai seulement qu'on n'y sentît pas la différence des styles;

1. Voy. cette lettre dans la Correspondance, à la date du 11 décembre 1745. (Éd.)

et j'eus la présomption de croire avoir réussi. Mon travail en musique fut plus long et plus pénible; outre que j'eus à faire plusieurs morceaux d'appareil, et entre autres l'ouverture, tout le récitatif dont j'étois chargé se trouva d'une difficulté extrême, en ce qu'il falloit lier, souvent en peu de vers et par des modulations très-rapides, des symphonies et des chœurs dans des tons fort éloignés : car, pour que Rameau ne m'accusât pas d'avoir défiguré ses airs, je n'en voulus changer ni transposer aucun. Je réussis à ce récitatif. Il étoit bien accentué, plein d'énergie, et surtout excellemment modulé. L'idée des deux hommes supérieurs auxquels on daignoit m'associer m'avoit élevé le génie; et je puis dire que, dans ce travail ingrat et sans gloire, dont le public ne pouvoit pas même être informé, je me tins presque toujours à côté de mes modèles.

La pièce, dans l'état où je l'avois mise, fut répétée au grand théâtre de l'Opéra. Des trois auteurs je m'y trouvai seul. Voltaire étoit absent, et Rameau n'y vint pas, ou se cacha.

Les paroles du premier monologue étoient très-lugubres; en voici le début :

O mort! viens terminer les malheurs de ma vie.

Il avoit bien fallu faire une musique assortissante. Ce fut pourtant là-dessus que Mme de La Poplinière fonda sa censure, en m'accusant, avec beaucoup d'aigreur, d'avoir fait une musique d'enterrement. M. de Richelieu commença judicieusement par s'informer de qui étoient les vers de ce monologue. Je lui présentai le manuscrit qu'il m'avoit envoyé, et qui faisoit foi qu'ils étoient de Voltaire. « En ce cas, dit-il, c'est Voltaire seul qui a tort. » Durant la répétition, tout ce qui étoit de moi fut successivement improuvé par Mme de La Poplinière, et justifié par M. de Richelieu. Mais enfin j'avois affaire à trop forte partie, et il me fut signifié qu'il y avoit à refaire à mon travail plusieurs choses sur lesquelles il falloit consulter M. Rameau. Navré d'une conclusion pareille, au lieu des éloges que j'attendois et qui certainement m'étoient dus, je rentrai chez moi la mort dans le cœur. J'y tombai malade, épuisé de fatigue, dévoré de chagrin; et de six semaines je ne fus en état de sortir.

Rameau, qui fut chargé des changemens indiqués par Mme de La Poplinière, m'envoya demander l'ouverture de mon grand opéra pour la substituer à celle que je venois de faire. Heureusement je sentis le croc-en-jambe, et je la refusai. Comme il n'y avoit plus que cinq ou six jours jusqu'à la représentation, il n'eut pas le temps d'en faire une, et il fallut laisser la mienne. Elle étoit à l'italienne, et d'un style très-nouveau pour lors en France. Cependant elle fut goûtée, et j'appris par M. de Valmalette, maître d'hôtel du roi, et gendre de M. Mussard mon parent et mon ami, que les amateurs avoient été très-contens de mon ouvrage, et que le public ne l'avoit pas distingué de celui de Rameau. Mais celui-ci, de concert avec Mme de La Poplinière, prit des mesures pour qu'on ne sût pas même que j'y avois travaillé. Sur les livres qu'on distribue aux spectateurs, et où les auteurs sont tou-

jours nommés, il n'y eut de nommé que Voltaire; et Rameau aima mieux que son nom fût supprimé que d'y voir associer le mien [1].

Sitôt que je fus en état de sortir, je voulus aller chez M. de Richelieu. Il n'étoit plus temps; il venoit de partir pour Dunkerque, où il devoit commander le débarquement destiné pour l'Écosse. A son retour, je me dis, pour autoriser ma paresse, qu'il étoit trop tard. Ne l'ayant plus revu depuis lors, j'ai perdu l'honneur que méritoit mon ouvrage, l'honoraire qu'il devoit me produire; et mon temps, mon travail, mon chagrin, ma maladie et l'argent qu'elle me coûta, tout cela fut à mes frais, sans me rendre un sou de bénéfice, ou plutôt de dédommagement. Il m'a cependant toujours paru que M. de Richelieu avoit naturellement de l'inclination pour moi et pensoit avantageusement de mes talens; mais mon malheur et Mme de La Poplinière empêchèrent tout l'effet de sa bonne volonté.

Je ne pouvois rien comprendre à l'aversion de cette femme à qui je m'étois efforcé de plaire et à qui je faisois assez régulièrement ma cour. Gauffecourt m'en expliqua les causes : « D'abord, me dit-il, son amitié pour Rameau, dont elle est la prôneuse en titre et qui ne veut souffrir aucun concurrent; et de plus un péché originel qui vous damne auprès d'elle, et qu'elle ne vous pardonnera jamais, c'est d'être Genevois. » Là-dessus il m'expliqua que l'abbé Hubert, qui l'étoit, et sincère ami de M. de La Poplinière, avoit fait ses efforts pour l'empêcher d'épouser cette femme qu'il connoissoit bien, et qu'après le mariage elle lui avoit voué une haine implacable ainsi qu'à tous les Génevois. « Quoique La Poplinière, ajouta-t-il, ait de l'amitié pour vous et que je le sache, ne comptez pas sur son appui. Il est amoureux de sa femme : elle vous hait; elle est méchante, elle est adroite : vous ne ferez jamais rien dans cette maison. » Je me le tins pour dit.

Ce même Gauffecourt me rendit à peu près dans le même temps un service dont j'avois grand besoin. Je venois de perdre mon vertueux père, âgé d'environ soixante ans. Je sentis moins cette perte que je n'aurois fait en d'autres temps, où les embarras de ma situation m'auroient moins occupé. Je n'avois point voulu réclamer de son vivant ce qui restoit du bien de ma mère et dont il tiroit le petit revenu : je n'eus plus là-dessus de scrupule après sa mort. Mais le défaut de preuve juridique de la mort de mon frère faisoit une difficulté que Gauffecourt se chargea de lever, et qu'il leva en effet par les bons offices de l'avocat de Lolme. Comme j'avois le plus grand besoin de cette petite ressource, et que l'événement étoit douteux, j'en attendois la nouvelle définitive avec le plus vif empressement. Un soir, en rentrant chez moi, je trouvai la lettre qui devoit contenir cette nouvelle, et je la pris pour l'ouvrir avec un tremblement d'impatience dont j'eus honte au dedans de moi. « Eh quoi! me dis-je avec dédain, Jean-Jacques se

1. L'imprimé (brochure in-4 de 14 pages) ne porte les noms ni de l'auteur des paroles, ni de celui de la musique, mais seulement le nom de Laval, auteur du ballet. — *Les Fêtes de Ramire* furent représentées à Versailles le 22 décembre 1745 (Éd.)

laisseroit-il subjuguer à ce point par l'intérêt et par la curiosité? » Je remis sur-le-champ la lettre sur ma cheminée; je me déshabillai, me couchai tranquillement, dormis mieux qu'à mon ordinaire, et me levai le lendemain assez tard sans plus penser à ma lettre. En m'habillant je l'aperçus, je l'ouvris sans me presser : j'y trouvai une lettre de change. J'eus bien des plaisirs à la fois; mais je puis jurer que le plus vif fut celui d'avoir su me vaincre. J'aurois vingt traits pareils à citer en ma vie, mais je suis trop pressé pour pouvoir tout dire. J'envoyai une petite partie de cet argent à ma pauvre maman, regrettant avec larmes l'heureux temps où j'aurois mis le tout à ses pieds. Toutes ses lettres se sentoient de sa détresse. Elle m'envoyoit des tas de recettes et de secrets dont elle prétendoit que je fisse ma fortune et la sienne. Déjà le sentiment de sa misère lui resserroit le cœur et lui rétrécissoit l'esprit. Le peu que je lui envoyai fut la proie des fripons qui l'obsédoient. Elle ne profita de rien. Cela me dégoûta de partager mon nécessaire avec ces misérables, surtout après l'inutile tentative que je fis pour la leur arracher, comme il sera dit ci-après.

Le temps s'écouloit et l'argent avec lui. Nous étions deux, même quatre, ou, pour mieux dire, nous étions sept ou huit. Car, quoique Thérèse fût d'un désintéressement qui a peu d'exemples, sa mère n'étoit pas comme elle. Sitôt qu'elle se vit un peu remontée par mes soins, elle fit venir toute sa famille pour en partager le fruit. Sœurs, fils, filles, petites-filles, tout vint, hors sa fille aînée, mariée au directeur des carrosses d'Angers. Tout ce que je faisois pour Thérèse étoit détourné par sa mère en faveur de ces affamés. Comme je n'avois pas affaire à une personne avide et que je n'étois pas subjugué par une passion folle, je ne faisois pas des folies. Content de tenir Thérèse honnêtement, mais sans luxe, à l'abri des pressans besoins, je consentois que ce qu'elle gagnoit par son travail fût tout entier au profit de sa mère, et je ne me bornois pas à cela; mais par une fatalité qui me poursuivoit, tandis que maman étoit en proie à ses croquans, Thérèse étoit en proie à sa famille, et je ne pouvois rien faire d'aucun côté qui profitât à celle pour qui je l'avois destiné. Il étoit singulier que la cadette des enfans de Mme Le Vasseur, la seule qui n'eût point été dotée, étoit la seule qui nourrissoit son père et sa mère, et qu'après avoir été longtemps battue par ses frères, par ses sœurs, même par ses nièces, cette pauvre fille en étoit maintenant pillée, sans qu'elle pût mieux se défendre de leurs vols que de leurs coups. Une seule de ses nièces, appelée Goton Leduc, étoit assez aimable et d'un caractère assez doux, quoique gâtée par l'exemple et les leçons des autres. Comme je les voyois souvent ensemble, je leur donnois les noms qu'elles s'entre-donnoient; j'appelois la nièce *ma nièce* et la tante *ma tante*. Toutes deux m'appeloient leur oncle. De là le nom de *tante*, duquel j'ai continué d'appeler Thérèse, et que mes amis répétoient quelquefois en plaisantant.

On sent que, dans une pareille situation, je n'avois pas un moment à perdre pour tâcher de m'en tirer. Jugeant que M. de Richelieu m'avoit oublié, et n'espérant plus rien du côté de la cour, je fis quelques ten-

tatives pour faire passer à Paris mon opéra; mais j'éprouvai des difficultés qui demandoient bien du temps pour les vaincre, et j'étois de jour en jour plus pressé. Je m'avisai de présenter ma petite comédie de *Narcisse* aux Italiens. Elle y fut reçue, et j'eus les entrées, qui me firent grand plaisir; mais ce fut tout. Je ne pus jamais parvenir à faire jouer ma pièce; et ennuyé de faire ma cour à des comédiens, je les plantai là. Je revins enfin au dernier expédient qui me restoit, et le seul que j'aurois dû prendre. En fréquentant la maison de M. de La Poplinière, je m'étois éloigné de celle de M. Dupin. Les deux dames, quoique parentes, étoient mal ensemble et ne se voyoient point; il n'y avoit aucune société entre les deux maisons, et Thieriot seul vivoit dans l'une et dans l'autre. Il fut chargé de tâcher de me ramener chez M. Dupin. M. de Francueil suivoit alors l'histoire naturelle et la chimie, et faisoit un cabinet. Je crois qu'il aspiroit à l'Académie des sciences, il vouloit pour cela faire un livre, et il jugeoit que je pouvois lui être utile dans ce travail. Mme Dupin, qui, de son côté, méditoit un autre livre, avoit sur moi des vues à peu près semblables. Ils auroient voulu m'avoir en commun pour une espèce de secrétaire, et c'étoit là l'objet des semonces de Thieriot. J'exigeai préalablement que M. de Francueil emploieroit son crédit avec celui de Jelyote pour faire répéter mon ouvrage à l'Opéra. Il y consentit. *Les Muses galantes* furent répétées d'abord plusieurs fois au Magasin, puis au grand théâtre. Il y avoit beaucoup de monde à la grande répétition, et plusieurs morceaux furent très-applaudis. Cependant je sentis moi-même durant l'exécution, fort mal conduite par Rebel, que la pièce ne passeroit pas, et même qu'elle n'étoit pas en état de paroître sans de grandes corrections. Ainsi je la retirai sans mot dire et sans m'exposer au refus; mais je vis clairement par plusieurs indices que l'ouvrage, eût-il été parfait, n'auroit pas passé. M. de Francueil m'avoit bien promis de le faire répéter, mais non pas de le faire recevoir. Il me tint exactement parole. J'ai toujours cru voir dans cette occasion et dans beaucoup d'autres que ni lui ni Mme Dupin ne se soucioient de me laisser acquérir une certaine réputation dans le monde; de peur peut-être qu'on ne supposât, en voyant leurs livres, qu'ils avoient greffé leurs talens sur les miens. Cependant comme Mme Dupin m'en a toujours supposé de très-médiocres, et qu'elle ne m'a jamais employé qu'à écrire sous sa dictée ou à des recherches de pure érudition, ce reproche, surtout à son égard, eût été bien injuste.

(1747-1749.) Ce dernier mauvais succès acheva de me décourager. J'abandonnai tout projet d'avancement et de gloire; et, sans plus songer à des talens vrais ou vains qui me prospéroient si peu, je consacrai mon temps et mes soins à me procurer ma subsistance et celle de ma Thérèse, comme il plairoit à ceux qui se chargeroient d'y pourvoir. Je m'attachai donc tout à fait à Mme Dupin et à M. de Francueil. Cela ne me jeta pas dans une grande opulence; car, avec huit à neuf cents francs par an que j'eus les deux premières années, à peine avois-je de quoi fournir à mes premiers besoins, forcé de me loger à leur voisinage, en chambre garnie, dans un quartier assez cher, et payant un

autre loyer à l'extrémité de Paris, tout au haut de la rue Saint-Jacques, où, quelque temps qu'il fît, j'allois souper presque tous les soirs. Je pris bientôt le train et même le goût de mes nouvelles occupations. Je m'attachai à la chimie; j'en fis plusieurs cours avec M. de Francueil chez M. Rouelle; et nous nous mîmes à barbouiller du papier tant bien que mal sur cette science dont nous possédions à peine les élémens. En 1747 nous allâmes passer l'automne en Touraine, au château de Chenonceaux, maison royale sur le Cher, bâtie par Henri II pour Diane de Poitiers, dont on y voit encore les chiffres, et maintenant possédée par M. Dupin, fermier général. On s'amusa beaucoup dans ce beau lieu; on y faisoit très-bonne chère : j'y devins gras comme un moine. On y fit beaucoup de musique. J'y composai plusieurs trios à chanter, pleins d'une assez forte harmonie, et dont je reparlerai peut-être dans mon supplément, si jamais j'en fais un. On y joua la comédie. J'y en fis, en quinze jours, une en trois actes, intitulée *l'Engagement téméraire*, qu'on trouvera parmi mes papiers, et qui n'a d'autre mérite que beaucoup de gaieté. J'y composai d'autres petits ouvrages, entre autres une pièce en vers, intitulée *l'Allée de Sylvie*, du nom d'une allée du parc qui bordoit le Cher : et tout cela se fit sans discontinuer mon travail sur la chimie et celui que je faisois auprès de Mme Dupin.

Tandis que j'engraissois à Chenonceaux, ma pauvre Thérèse engraissoit à Paris d'une autre manière; et quand j'y revins, je trouvai l'ouvrage que j'avois mis sur le métier plus avancé que je ne l'avois cru. Cela m'eût jeté, vu ma situation, dans un embarras extrême, si des camarades de table ne m'eussent fourni la seule ressource qui pouvoit m'en tirer. C'est un de ces récits essentiels que je ne puis faire avec trop de simplicité, parce qu'il faudroit, en les commentant, m'excuser ou me charger, et que je ne dois faire ici ni l'un ni l'autre.

Durant le séjour d'Altuna à Paris, au lieu d'aller manger chez un traiteur, nous mangions ordinairement lui et moi à notre voisinage, presque vis-à-vis le cul-de-sac de l'Opéra, chez une Mme La Selle, femme d'un tailleur, qui donnoit assez mal à manger, mais dont la table ne laissoit pas d'être recherchée à cause de la bonne et sûre compagnie qui s'y trouvoit; car on n'y recevoit aucun inconnu, et il falloit être introduit par quelqu'un de ceux qui y mangeoient d'ordinaire. Le commandeur de Graville, vieux débauché, plein de politesse et d'esprit, mais ordurier, y logeoit, et y attiroit une folle et brillante jeunesse en officiers aux gardes et mousquetaires. Le commandeur de Nonant, chevalier de toutes les filles de l'Opéra, y apportoit journellement toutes les nouvelles de ce tripot. MM. du Plessis, lieutenant-colonel retiré, bon et sage vieillard, et Ancelet[1], officier des mousque-

1. Ce fut à ce M. Ancelet que je donnai une petite comédie de ma façon, intitulée *les Prisonniers de guerre*, que j'avois faite après les désastres des François en Bavière et en Bohême, et que je n'osai jamais avouer ni montrer, et cela par la singulière raison que jamais le roi, ni la France, ni les François, ne furent peut-être mieux loués, ni de meilleur cœur, que dans

taires, y maintenoient un certain ordre parmi ces jeunes gens. Il y venoit aussi des commerçans, des financiers, des vivriers, mais polis, honnêtes, et de ceux qu'on distinguoit dans leur métier : M. de Besse, M. de Forcade, et d'autres dont j'ai oublié les noms. Enfin l'on y voyoit des gens de mise de tous les états, excepté des abbés et des gens de robe que je n'y ai jamais vus; et c'étoit une convention de n'y en point introduire. Cette table, assez nombreuse, étoit très-gaie sans être bruyante, et l'on y polissonnoit beaucoup sans grossièreté. Le vieux commandeur, avec tous ses contes, gras quant à la substance, ne perdoit jamais sa politesse de la vieille cour, et jamais un mot de gueule ne sortoit de sa bouche qu'il ne fût si plaisant que des femmes l'auroient pardonné. Son ton servoit de règle à toute la table; tous ces jeunes gens contoient leurs aventures galantes avec autant de licence que de grâce; et les contes de filles manquoient d'autant moins que le magasin étoit à la porte; car l'allée où l'on alloit chez Mme La Selle étoit la même où donnoit la boutique de la Duchapt, célèbre marchande de modes, qui avoit alors de très-jolies filles avec lesquelles nos messieurs alloient causer avant ou après dîner. Je m'y serois amusé comme les autres si j'eusse été plus hardi. Il ne falloit qu'entrer comme eux; je n'osai jamais. Quant à Mme La Selle, je continuai d'y aller manger assez souvent après le départ d'Altuna. J'y apprenois des foules d'anecdotes très-amusantes, et j'y pris aussi peu à peu, non, grâce au ciel, jamais les mœurs, mais les maximes que j'y vis établies. D'honnêtes personnes mises à mal, des maris trompés, des femmes séduites, des accouchemens clandestins, étoient là les textes les plus ordinaires; et celui qui peuploit le mieux les Enfans trouvés étoit toujours le plus applaudi. Cela me gagna; je formai ma façon de penser sur celle que je voyois en règne chez des gens très-aimables, et dans le fond très-honnêtes gens; et je me dis : « Puisque c'est l'usage du pays, quand on y vit on peut le suivre. » Voilà l'expédient que je cherchois. Je m'y déterminai gaillardement sans le moindre scrupule; et le seul que j'eus à vaincre fut celui de Thérèse, à qui j'eus toutes les peines du monde de faire adopter cet unique moyen de sauver son honneur. Sa mère, qui de plus craignoit un nouvel embarras de marmaille, étant venue à mon secours, elle se laissa vaincre. On choisit une sage-femme prudente et sûre, appelée Mlle Gouin, qui demeuroit à la pointe Saint-Eustache, pour lui confier ce dépôt; et quand le temps fut venu, Thérèse fut menée par sa mère chez la Gouin pour y faire ses couches. J'allai l'y voir plusieurs fois et je lui portai un chiffre que j'avois fait à double sur deux cartes, dont une fut mise dans

cette pièce, et que, républicain et frondeur en titre, je n'osois m'avouer panégyriste d'une nation dont toutes les maximes étoient contraires aux miennes. Plus navré des malheurs de la France que les François mêmes, j'avois peur qu'on ne taxât de flatterie et de lâcheté les marques d'un sincère attachement dont j'ai dit l'époque et la cause dans ma première partie *, et que j'étois honteux de montrer.

* Livre V.

les langes de l'enfant, et il fut déposé par la sage-femme au bureau des Enfans trouvés, dans la forme ordinaire. L'année suivante, même inconvénient et même expédient, au chiffre près qui fut négligé. Pas plus de réflexion de ma part, pas plus d'approbation de celle de la mère; elle obéit en gémissant. On verra successivement toutes les vicissitudes que cette fatale conduite a produites dans ma façon de penser, ainsi que dans ma destinée. Quant à présent tenons-nous à cette première époque. Ses suites, aussi cruelles qu'imprévues, ne me forceront que trop d'y revenir.

Je marque ici celle de ma première connoissance avec Mme d'Épinay, dont le nom reviendra souvent dans ces mémoires : elle s'appeloit Mlle d'Esclavelles, et venoit d'épouser M. d'Épinay, fils de M. de Lalive de Bellegarde, fermier général. Son mari étoit musicien, ainsi que M. de Francueil. Elle étoit musicienne aussi, et la passion de cet art mit entre ces trois personnes une grande intimité. M. de Francueil m'introduisit chez Mme d'Épinay; j'y soupois quelquefois avec lui. Elle étoit aimable, avoit de l'esprit, des talens; c'étoit assurément une bonne connoissance à faire. Mais elle avoit une amie, appelée Mlle d'Ette, qui passoit pour méchante, et qui vivoit avec le chevalier de Valory, qui ne passoit pas pour bon. Je crois que le commerce de ces deux personnes fit tort à Mme d'Épinay, à qui la nature avoit donné, avec un tempérament très-exigeant, des qualités excellentes pour en régler ou racheter les écarts. M. de Francueil lui communiqua une partie de l'amitié qu'il avoit pour moi, et m'avoua ses liaisons avec elle, dont, par cette raison, je ne parlerois pas ici si elles ne fussent devenues publiques au point de n'être pas même cachées à M. d'Épinay. M. de Francueil me fit même sur cette dame des confidences bien singulières, qu'elle ne m'a jamais faites elle-même et dont elle ne m'a jamais cru instruit; car je n'en ouvris ni n'en ouvrirai de ma vie la bouche ni à elle ni à qui que ce soit. Toute cette confiance de part et d'autre rendoit ma situation fort embarrassante, surtout avec Mme de Francueil, qui me connoissoit assez pour ne pas se défier de moi, quoique en liaison avec sa rivale. Je consolois de mon mieux cette pauvre femme, à qui son mari ne rendoit assurément pas l'amour qu'elle avoit pour lui. J'écoutois séparément ces trois personnes; je gardois leurs secrets avec la plus grande fidélité, sans qu'aucune des trois m'en arrachât jamais aucun de ceux des deux autres, et sans dissimuler à chacune des deux femmes mon attachement pour sa rivale. Mme de Francueil, qui vouloit se servir de moi pour bien des choses, essuya des refus formels; et Mme d'Épinay, m'ayant voulu charger une fois d'une lettre pour Francueil, non-seulement en reçut un pareil, mais encore une déclaration très-nette que, si elle vouloit me chasser pour jamais de chez elle, elle n'avoit qu'à me faire une seconde fois pareille proposition. Il faut rendre justice à Mme d'Épinay : loin que ce procédé parût lui déplaire, elle en parla à Francueil avec éloge, et ne m'en reçut pas moins bien. C'est ainsi que, dans des relations orageuses entre trois personnes que j'avois à ménager, dont je dépendois en quelque sorte, et pour qui j'avois de l'atta-

chement, je conservai jusqu'à la fin leur amitié, leur estime, leur confiance, en me conduisant avec douceur et complaisance, mais toujours avec droiture et fermeté. Malgré ma bêtise et ma gaucherie, Mme d'Épinay voulut me mettre des amusemens de la Chevrette, château près de Saint-Denis, appartenant à M. de Bellegarde. Il y avoit un théâtre où l'on jouoit souvent des pièces. On me chargea d'un rôle que j'étudiai six mois sans relâche, et qu'il fallut me souffler d'un bout à l'autre à la représentation. Après cette épreuve, on ne me proposa plus de rôle.

En faisant la connoissance de Mme d'Épinay, je fis aussi celle de sa belle-sœur, Mlle de Bellegarde, qui devint bientôt comtesse de Houdetot. La première fois que je la vis, elle étoit à la veille de son mariage; elle me causa longtemps avec cette familiarité charmante qui lui est naturelle. Je la trouvai très-aimable; mais j'étois bien éloigné de prévoir que cette jeune personne feroit un jour le destin de ma vie, et m'entraîneroit, quoique bien innocemment, dans l'abîme où je suis aujourd'hui.

Quoique je n'aie pas parlé de Diderot depuis mon retour de Venise, non plus que de mon ami M. Roguin, je n'avois pourtant négligé ni l'un ni l'autre, et je m'étois surtout lié de jour en jour plus intimement avec le premier. Il avoit une Nanette ainsi que j'avois une Thérèse : c'étoit entre nous une conformité de plus. Mais la différence étoit que ma Thérèse, aussi bien de figure que sa Nanette, avoit une humeur douce et un caractère aimable, fait pour attacher un honnête homme; au lieu que la sienne, pie-grièche et harengère, ne montroit rien aux yeux des autres qui pût racheter la mauvaise éducation. Il l'épousa toutefois. Ce fut fort bien fait, s'il l'avoit promis. Pour moi, qui n'avois rien promis de semblable, je ne me pressai pas de l'imiter.

Je m'étois aussi lié avec l'abbé de Condillac, qui n'étoit rien, non plus que moi, dans la littérature, mais qui étoit fait pour devenir ce qu'il est aujourd'hui. Je suis le premier peut-être qui ait vu sa portée, et qui l'ait estimé ce qu'il valoit. Il paroissoit aussi se plaire avec moi; et tandis qu'enfermé dans ma chambre, rue Jean-Saint-Denis, près l'Opéra, je faisois mon acte d'Hésiode, il venoit quelquefois dîner avec moi tête à tête en pique-nique. Il travailloit alors à l'*Essai sur l'origine des connoissances humaines*, qui est son premier ouvrage. Quand il fut achevé, l'embarras fut de trouver un libraire qui voulût s'en charger. Les libraires de Paris sont arrogans et durs pour tout homme qui commence; et la métaphysique, alors très-peu à la mode, n'offroit pas un sujet bien attrayant. Je parlai à Diderot de Condillac et de son ouvrage; je leur fis faire connoissance. Ils étoient faits pour se convenir; ils se convinrent. Diderot engagea le libraire Durand à prendre le manuscrit de l'abbé, et ce grand métaphysicien eut de son premier livre, et presque par grâce, cent écus qu'il n'auroit peut-être pas trouvés sans moi. Comme nous demeurions dans des quartiers fort éloignés les uns des autres, nous nous rassemblions tous trois une fois la semaine au Palais-Royal, et nous allions dîner ensemble à l'hôtel du Panier-Fleuri. Il falloit que ces petits dîners hebdomadaires

plussent extrêmement à Diderot, car lui qui manquoit presque à tous ses rendez-vous ne manqua jamais à aucun de ceux-là. Je formai là le projet d'une feuille périodique, intitulée *le Persifleur*, que nous devions faire alternativement, Diderot et moi. J'en esquissai la première feuille, et cela me fit faire connoissance avec d'Alembert, à qui Diderot en avoit parlé. Des événemens imprévus nous barrèrent, et ce projet en demeura là.

Ces deux auteurs venoient d'entreprendre le *Dictionnaire encyclopédique*, qui ne devoit d'abord être qu'une espèce de traduction de Chambers, semblable à peu près à celle du *Dictionnaire de médecine* de James, que Diderot venoit d'achever. Celui-ci voulut me faire entrer pour quelque chose dans cette seconde entreprise, et me proposa la partie de la musique, que j'acceptai, et que j'exécutai très à la hâte et très-mal, dans les trois mois qu'il m'avoit donnés, comme à tous les auteurs qui devoient concourir à cette entreprise. Mais je fus le seul qui fut prêt au terme prescrit. Je lui remis mon manuscrit, que j'avois fait mettre au net par un laquais de M. de Francueil, appelé Dupont, qui écrivoit très-bien, et à qui je payai dix écus, tirés de ma poche, qui ne m'ont jamais été remboursés. Diderot m'avoit promis, de la part des libraires, une rétribution dont il ne m'a jamais reparlé, ni moi à lui.

Cette entreprise de l'*Encyclopédie* fut interrompue par sa détention. Les *Pensées philosophiques* lui avoient attiré quelques chagrins qui n'eurent point de suite. Il n'en fut pas de même de la *Lettre sur les aveugles*, qui n'avoit rien de répréhensible que quelques traits personnels, dont Mme Dupré de Saint-Maur et M. de Réaumur furent choqués, et pour lesquels il fut mis au donjon de Vincennes. Rien ne peindra jamais les angoisses que me fit sentir le malheur de mon ami. Ma funeste imagination, qui porte toujours le mal au pis, s'effaroucha. Je le crus là pour le reste de sa vie. La tête faillit à m'en tourner J'écrivis à Mme de Pompadour pour la conjurer de le faire relâcher, ou d'obtenir qu'on m'enfermât avec lui. Je n'eus aucune réponse à ma lettre : elle étoit trop peu raisonnable pour être efficace; et je ne me flatte pas qu'elle ait contribué aux adoucissemens qu'on mit quelque temps après à la captivité du pauvre Diderot. Mais si elle eût duré quelque temps encore avec la même rigueur, je crois que je serois mort de désespoir au pied de ce malheureux donjon. Au reste, si ma lettre a produit peu d'effet, je ne m'en suis pas non plus beaucoup fait valoir; car je n'en parlai qu'à très-peu de gens, et jamais à Diderot lui-même.

---

## LIVRE HUITIÈME.

(1749.) J'ai dû faire une pause à la fin du précédent livre. Avec celui-ci commence, dans sa première origine, la longue chaîne de mes malheurs.

Ayant vécu dans deux des plus brillantes maisons de Paris, je n'avois pas laissé, malgré mon peu d'entregent, d'y faire quelques con-

noissances. J'avois fait, entre autres, chez Mme Dupin, celle du jeune prince héréditaire de Saxe-Gotha, et du baron de Thun, son gouverneur. J'avois fait chez M. de La Poplinière celle de M. Seguy, ami du baron de Thun, et connu dans le monde littéraire par sa belle édition de Rousseau. Le baron nous invita, M. Seguy et moi, d'aller passer un jour ou deux à Fontenay-sous-Bois, où le prince avoit une maison. Nous y fûmes. En passant devant Vincennes, je sentis à la vue du donjon un déchirement de cœur dont le baron remarqua l'effet sur mon visage. A souper, le prince parla de la détention de Diderot. Le baron, pour me faire parler, accusa le prisonnier d'imprudence : j'en mis dans la manière impétueuse dont je le défendis. L'on pardonna cet excès de zèle à celui qu'inspire un ami malheureux, et l'on parla d'autre chose. Il y avoit là deux Allemands attachés au prince : l'un, appelé M. Klupffell, homme de beaucoup d'esprit, étoit son chapelain, et devint ensuite son gouverneur, après avoir supplanté le baron; l'autre étoit un jeune homme appelé M. Grimm, qui lui servoit de lecteur en attendant qu'il trouvât quelque place, et dont l'équipage très-mince annonçoit le pressant besoin de la trouver. Dès ce même soir, Klupffell et moi commençâmes une liaison qui bientôt devint amitié. Celle avec le sieur Grimm n'alla pas tout à fait si vite; il ne se mettoit guère en avant, bien éloigné de ce ton avantageux que la prospérité lui donna dans la suite. Le lendemain à dîner on parla de musique : il en parla bien. Je fus transporté d'aise en apprenant qu'il accompagnoit du clavecin. Après le dîner on fit apporter de la musique. Nous musiquâmes tout le jour au clavecin du prince. Et ainsi commença cette amitié qui d'abord me fut si douce, enfin si funeste, et dont j'aurai tant à parler désormais.

En revenant à Paris, j'y appris l'agréable nouvelle que Diderot étoit sorti du donjon, et qu'on lui avoit donné le château et le parc de Vincennes pour prison, sur sa parole, avec permission de voir ses amis. Qu'il me fut dur de n'y pouvoir courir à l'instant même ! mais retenu deux ou trois jours chez Mme Dupin par des soins indispensables, après trois ou quatre siècles d'impatience je volai dans les bras de mon ami. Moment inexprimable ! Il n'étoit pas seul; d'Alembert et le trésorier de la Sainte-Chapelle étoient avec lui. En entrant je ne vis que lui; je ne fis qu'un saut, un cri; je collai mon visage sur le sien, je le serrai étroitement sans lui parler autrement que par mes pleurs et mes sanglots; j'étouffois de tendresse et de joie. Son premier mouvement, sorti de mes bras, fut de se tourner vers l'ecclésiastique, et de lui dire : « Vous voyez, monsieur, comment m'aiment mes amis. » Tout entier à mon émotion, je ne réfléchis pas alors à cette manière d'en tirer avantage, mais en y pensant quelquefois depuis ce temps-là, j'ai toujours jugé qu'à la place de Diderot ce n'eût pas été là la première idée qui me seroit venue.

Je le trouvai très-affecté de sa prison. Le donjon lui avoit fait une impression terrible, et quoiqu'il fût agréablement au château, et maître de ses promenades dans un parc qui n'est pas même fermé de murs, il avoit besoin de la société de ses amis pour ne pas se livrer à

son humeur noire. Comme j'étois assurément celui qui compatissoit le plus à sa peine, je crus être aussi celui dont la vue lui seroit la plus consolante, et tous les deux jours au plus tard, malgré des occupations très-exigeantes, j'allois, soit seul, soit avec sa femme, passer avec lui les après-midi.

Cette année 1749, l'été fut d'une chaleur excessive. On compte deux lieues de Paris à Vincennes. Peu en état de payer des fiacres, à deux heures après midi j'allois à pied quand j'étois seul, et j'allois vite pour arriver plus tôt. Les arbres de la route, toujours élagués, à la mode du pays, ne donnoient presque aucune ombre; et souvent, rendu de chaleur et de fatigue, je m'étendois par terre n'en pouvant plus. Je m'avisai, pour modérer mon pas, de prendre quelque livre. Je pris un jour le *Mercure de France*, et tout en marchant et le parcourant, je tombai sur cette question proposée par l'Académie de Dijon pour le prix de l'année suivante : *Si le progrès des sciences et des arts a contribué à corrompre ou à épurer les mœurs.*

A l'instant de cette lecture je vis un autre univers, et je devins un autre homme. Quoique j'aie un souvenir vif de l'impression que j'en reçus, les détails m'en sont échappés depuis que je les ai déposés dans une de mes quatre lettres à M. de Malesherbes. C'est une des singularités de ma mémoire qui mérite d'être dite. Quand elle me sert, ce n'est qu'autant que je me suis reposé sur elle : sitôt que j'en confie le dépôt au papier, elle m'abandonne; et dès qu'une fois j'ai écrit une chose, je ne m'en souviens plus du tout. Cette singularité me suit jusque dans la musique. Avant de l'apprendre je savois par cœur des multitudes de chansons : sitôt que j'ai su chanter des airs notés, je n'en ai pu retenir aucun; et je doute que de ceux que j'ai le plus aimés j'en puisse aujourd'hui redire un seul tout entier.

Ce que je me rappelle bien distinctement dans cette occasion, c'est qu'arrivant à Vincennes j'étois dans une agitation qui tenoit du délire. Diderot l'aperçut : je lui en dis la cause, et je lui lus la prosopopée de Fabricius, écrite en crayon sous un chêne. Il m'exhorta de donner l'essor à mes idées, et de concourir au prix. Je le fis, et dès cet instant je fus perdu. Tout le reste de ma vie et de mes malheurs fut l'effet inévitable de cet instant d'égarement.

Mes sentimens se montèrent, avec la plus inconcevable rapidité, au ton de mes idées. Toutes mes petites passions furent étouffées par l'enthousiasme de la vérité, de la liberté, de la vertu; et ce qu'il y a de plus étonnant est que cette effervescence se soutint dans mon cœur, durant plus de quatre ou cinq ans, à un aussi haut degré peut-être qu'elle ait jamais été dans le cœur d'aucun autre homme.

Je travaillai ce discours d'une façon bien singulière, et que j'ai presque toujours suivie dans mes autres ouvrages. Je lui consacrois les insomnies de mes nuits. Je méditois dans mon lit à yeux fermés, et je tournois et retournois mes périodes dans ma tête avec des peines incroyables; puis, quand j'étois parvenu à en être content, je les déposois dans ma mémoire jusqu'à ce que je pusse les mettre sur le papier : mais le temps de me lever et de m'habiller me faisoit tout

perdre : et quand je m'étois mis à mon papier il ne me venoit presque plus rien de ce que j'avois composé. Je m'avisai de prendre pour secrétaire Mme Le Vasseur. Je l'avois logée avec sa fille et son mari plus près de moi ; et c'étoit elle qui, pour m'épargner un domestique, venoit tous les matins allumer mon feu et faire mon petit service. A son arrivée, je lui dictois de mon lit mon travail de la nuit ; et cette pratique, que j'ai longtemps suivie, m'a sauvé bien des oublis.

Quand ce discours fut fait, je le montrai à Diderot, qui en fut content, et m'indiqua quelques corrections. Cependant cet ouvrage, plein de chaleur et de force, manque absolument de logique et d'ordre ; de tous ceux qui sont sortis de ma plume, c'est le plus foible de raisonnement, et le plus pauvre de nombre et d'harmonie : mais, avec quelque talent qu'on puisse être né, l'art d'écrire ne s'apprend pas tout d'un coup.

Je fis partir cette pièce sans en parler à personne autre, si ce n'est, je pense, à Grimm, avec lequel, depuis son entrée chez le comte de Frièse, je commençois à vivre dans la plus grande intimité. Il avoit un clavecin qui nous servoit de point de réunion, et autour duquel je passois avec lui tous les momens que j'avois de libres, à chanter des airs italiens et des barcarolles sans trêve et sans relâche du matin au soir, ou plutôt du soir au matin : et, sitôt qu'on ne me trouvoit pas chez Mme Dupin, on étoit sûr de me trouver chez M. Grimm, ou du moins avec lui, soit à la promenade, soit au spectacle. Je cessai d'aller à la Comédie-Italienne, où j'avois mes entrées, mais qu'il n'aimoit pas, pour aller avec lui, en payant, à la Comédie-Françoise, dont il étoit passionné. Enfin un attrait si puissant me lioit à ce jeune homme, et j'en devins tellement inséparable, que la pauvre tante elle-même en étoit négligée ; c'est-à-dire que je la voyois moins, car jamais un moment de ma vie mon attachement pour elle ne s'est affoibli.

Cette impossibilité de partager à mes inclinations le peu de temps que j'avois de libre renouvela plus vivement que jamais le désir que j'avois depuis longtemps de ne faire qu'un ménage avec Thérèse : mais l'embarras de sa nombreuse famille, et surtout le défaut d'argent pour acheter des meubles, m'avoient jusqu'alors retenu. L'occasion de faire un effort se présenta, et j'en profitai. M. de Francueil et Mme Dupin, sentant bien que huit à neuf cents francs par an ne pouvoient me suffire, portèrent de leur propre mouvement mon honoraire annuel jusqu'à cinquante louis ; et de plus, Mme Dupin, apprenant que je cherchois à me mettre dans mes meubles, m'aida de quelques secours pour cela. Avec les meubles qu'avoit déjà Thérèse nous mîmes tout en commun ; et, ayant loué un petit appartement à l'hôtel de Languedoc, rue de Grenelle-Saint-Honoré, chez de très-bonnes gens, nous nous y arrangeâmes comme nous pûmes : et nous y avons demeuré paisiblement et agréablement pendant sept ans, jusqu'à mon délogement pour l'Ermitage.

Le père de Thérèse étoit un vieux bonhomme, très-doux, qui craignoit extrêmement sa femme, et qui lui avoit donné pour cela le surnom de lieutenant criminel, que Grimm, par plaisanterie, transporta

dans la suite à la fille. Mme Le Vasseur ne manquoit pas d'esprit, c'est-à-dire d'adresse; elle se piquoit même de politesse et d'airs du grand monde : mais elle avoit un patelinage mystérieux qui m'étoit insupportable, donnant d'assez mauvais conseils à sa fille, cherchant à la rendre dissimulée avec moi, et cajolant séparément mes amis aux dépens les uns des autres et aux miens; du reste assez bonne mère, parce qu'elle trouvoit son compte à l'être, et couvrant les fautes de sa fille, parce qu'elle en profitoit. Cette femme, que je comblois d'attentions, de soins, de petits cadeaux, et dont j'avois extrêmement à cœur de me faire aimer, étoit, par l'impossibilité que j'éprouvois d'y parvenir, la seule cause de peine que j'eusse dans mon petit ménage; et du reste je puis dire avoir goûté, durant ces six ou sept ans, le plus parfait bonheur domestique que la foiblesse humaine puisse comporter. Le cœur de ma Thérèse étoit celui d'un ange : notre attachement croissoit avec notre intimité, et nous sentions davantage de jour en jour combien nous étions faits l'un pour l'autre. Si nos plaisirs pouvoient se décrire, ils feroient rire par leur simplicité : nos promenades tête à tête hors de la ville, où je dépensois magnifiquement huit ou dix sous à quelque guinguette; nos petits soupers à la croisée de ma fenêtre, assis en vis-à-vis sur deux petites chaises posées sur une malle qui tenoit la largeur de l'embrasure. Dans cette situation, la fenêtre nous servoit de table, nous respirions l'air, nous pouvions voir les environs, les passans, et, quoique au quatrième étage, plonger dans la rue tout en mangeant. Qui décrira, qui sentira les charmes de ces repas, composés, pour tout mets, d'un quartier de gros pain, de quelques cerises, d'un petit morceau de fromage et d'un demi-setier de vin que nous buvions à nous deux? Amitié, confiance, intimité, douceur d'âme, que vos assaisonnemens sont délicieux! Quelquefois nous restions là jusqu'à minuit sans y songer et sans nous douter de l'heure, si la vieille maman ne nous en eût avertis. Mais laissons ces détails qui paroîtront insipides ou risibles : je l'ai toujours dit et senti, la véritable jouissance ne se décrit point.

J'en eus à peu près dans le même temps une plus grossière, la dernière de cette espèce que j'aie eue à me reprocher. J'ai dit que le ministre Klupffell étoit aimable : mes liaisons avec lui n'étoient guère moins étroites qu'avec Grimm, et devinrent aussi familières; ils mangeoient quelquefois chez moi. Ces repas, un peu plus que simples, étoient égayés par les fines et folles polissonneries de Klupffell, et par les plaisans germanismes de Grimm, qui n'étoit pas encore devenu puriste. La sensualité ne présidoit pas à nos petites orgies, mais la joie y suppléoit, et nous nous trouvions si bien ensemble, que nous ne pouvions plus nous quitter. Klupffell avoit mis dans ses meubles une petite fille, qui ne laissoit pas d'être à tout le monde, parce qu'il ne pouvoit l'entretenir à lui seul. Un soir, en entrant au café, nous le trouvâmes qui en sortoit pour aller souper avec elle. Nous le raillâmes : il s'en vengea galamment en nous mettant du même souper, et puis nous raillant à son tour. Cette pauvre créature me parut d'un assez bon naturel, très-douce, et peu faite à son métier, auquel une sor-

cière qu'elle avoit avec elle la styloit de son mieux. Les propos et le vin nous égayèrent au point que nous nous oubliâmes. Le bon Klupffell ne voulut pas faire ses honneurs à demi, et nous passâmes tous trois successivement dans la chambre voisine avec la pauvre petite, qui ne savoit si elle devoit rire ou pleurer. Grimm a toujours affirmé qu'il ne l'avoit pas touchée : c'étoit donc pour s'amuser à nous impatienter qu'il resta si longtemps avec elle; et s'il s'en abstint, il est peu probable que ce fut par scrupule, puisque, avant d'entrer chez le comte de Frièse, il logeoit chez des filles au même quartier Saint-Roch.

Je sortis de la rue des Moineaux, où logeoit cette fille, aussi honteux que Saint-Preux sortit de la maison où on l'avoit enivré, et je me rappelai bien mon histoire en écrivant la sienne. Thérèse s'aperçut, à quelque signe, et surtout à mon air confus, que j'avois quelque reproche à me faire; j'en allégeai le poids par ma franche et prompte confession. Je fis bien; car dès le lendemain Grimm vint en triomphe lui raconter mon forfait en l'aggravant, et depuis lors il n'a jamais manqué de lui en rappeler malignement le souvenir : en cela d'autant plus coupable que, l'ayant mis librement et volontairement dans ma confidence, j'avois droit d'attendre de lui qu'il ne m'en feroit pas repentir. Jamais je ne sentis mieux qu'en cette occasion la bonté du cœur de ma Thérèse; car elle fut plus choquée du procédé de Grimm qu'offensée de mon infidélité, et je n'essuyai de sa part que des reproches touchans et tendres, dans lesquels je n'aperçus jamais la moindre trace de dépit.

La simplicité d'esprit de cette excellente fille égaloit sa bonté de cœur, c'est tout dire; mais un exemple qui se présente mérite pourtant d'être ajouté. Je lui avois dit que Klupffell étoit ministre et chapelain du prince de Saxe-Gotha. Un ministre étoit pour elle un homme si singulier, que, confondant comiquement les idées les plus disparates, elle s'avisa de prendre Klupffell pour le pape. Je la crus folle la première fois qu'elle me dit, comme je rentrois, que le pape m'étoit venu voir. Je la fis expliquer, et je n'eus rien de plus pressé que d'aller conter cette histoire à Grimm et à Klupffell, à qui le nom de pape en resta parmi nous. Nous donnâmes à la fille de la rue des Moineaux le nom de papesse Jeanne. C'étoient des rires inextinguibles, nous étouffions. Ceux qui, dans une lettre qu'il leur a plu de m'attribuer, m'ont fait dire que je n'avois ri que deux fois dans ma vie, ne m'ont pas connu dans ce temps-là, ni dans ma jeunesse, car assurément cette idée n'auroit jamais pu leur venir.

(1750-1752). L'année suivante, 1750, comme je ne songeois plus à mon discours, j'appris qu'il avoit remporté le prix à Dijon. Cette nouvelle réveilla toutes les idées qui me l'avoient dicté, les anima d'une nouvelle force, et acheva de mettre en fermentation dans mon cœur ce premier levain d'héroïsme et de vertu que mon père, et ma patrie, et Plutarque, y avoient mis dans mon enfance. Je ne trouvai plus rien de grand et de beau que d'être libre et vertueux, au-dessus de la fortune et de l'opinion, et de se suffire à soi-même. Quoique la mauvaise honte et la crainte des sifflets m'empêchassent de me conduire d'abord sur

ces principes et de rompre brusquement en visière aux maximes de mon siècle, j'en eus dès lors la volonté décidée, et je ne tardai à l'exécuter qu'autant de temps qu'il en falloit aux contradictions pour l'irriter et la rendre triomphante.

Tandis que je philosophois sur les devoirs de l'homme, un événement vint me faire mieux réfléchir sur les miens. Thérèse devint grosse pour la troisième fois. Trop sincère avec moi, trop fier en dedans pour vouloir démentir mes principes par mes œuvres, je me mis à examiner la destination de mes enfans, et mes liaisons avec leur mère, sur les lois de la nature, de la justice et de la raison, et sur celles de cette religion pure, sainte, éternelle comme son auteur, que les hommes ont souillée en feignant de vouloir la purifier, et dont ils n'ont plus fait, par leurs formules, qu'une religion de mots, vu qu'il en coûte peu de prescrire l'impossible quand on se dipense de le pratiquer.

Si je me trompai dans mes résultats, rien n'est plus étonnant que la sécurité d'âme avec laquelle je m'y livrai. Si j'étois de ces hommes mal nés, sourds à la douce voix de la nature, au dedans desquels aucun vrai sentiment de justice et d'humanité ne germa jamais, cet endurcissement seroit tout simple; mais cette chaleur de cœur, cette sensibilité si vive, cette facilité à former des attachemens, cette force avec laquelle ils me subjuguent, ces déchiremens cruels quand il les faut rompre, cette bienveillance innée pour mes semblables, cet amour ardent du grand, du vrai, du beau, du juste, cette horreur du mal en tout genre, cette impossibilité de haïr, de nuire, et même de le vouloir, cet attendrissement, cette vive et douce émotion que je sens à l'aspect de tout ce qui est vertueux, généreux, aimable : tout cela peut-il jamais s'accorder dans la même âme avec la dépravation qui fait fouler aux pieds sans scrupule le plus doux des devoirs? Non, je le sens, et le dis hautement, cela n'est pas possible. Jamais un seul instant de sa vie Jean-Jacques n'a pu être un homme sans sentiment, sans entrailles, un père dénaturé. J'ai pu me tromper, mais non m'endurcir. Si je disois mes raisons, j'en dirois trop. Puisqu'elles ont pu me séduire, elles en séduiroient bien d'autres : je ne veux pas exposer les jeunes gens qui pourroient me lire à se laisser abuser par la même erreur. Je me contenterai de dire qu'elle fut telle, qu'en livrant mes enfans à l'éducation publique, faute de pouvoir les élever moi-même, en les destinant à devenir ouvriers et paysans, plutôt qu'aventuriers et coureurs de fortunes, je crus faire un acte de citoyen et de père; et je me regardai comme un membre de la république de Platon. Plus d'une fois, depuis lors, les regrets de mon cœur m'ont appris que je m'étois trompé; mais, loin que ma raison m'ait donné le même avertissement, j'ai souvent béni le ciel de les avoir garantis par là du sort de leur père, et de celui qui les menaçoit quand j'aurois été forcé de les abandonner. Si je les avois laissés à Mme d'Épinay ou à Mme de Luxembourg, qui, soit par amitié, soit par générosité, soit par quelque autre motif, ont voulu s'en charger dans la suite, auroient-ils été plus heureux, auroient-ils été élevés du moins en honnêtes

gens? Je l'ignore; mais je suis sûr qu'on les auroit portés à haïr, peut-être à trahir leur parens : il vaut mieux cent fois qu'ils ne les aient point connus.

Mon troisième enfant fut donc mis aux Enfans trouvés, ainsi que les premiers : et il en fut de même des deux suivans; car j'en ai eu cinq en tout. Cet arrangement me parut si bon, si sensé, si légitime, que si je ne m'en vantai pas ouvertement, ce fut uniquement par égard pour la mère; mais je le dis à tous ceux à qui j'avois déclaré nos liaisons; je le dis à Diderot, à Grimm; je l'appris dans la suite à Mme d'Épinay, et dans la suite encore à Mme de Luxembourg, et cela librement, franchement, sans aucune espèce de nécessité, et pouvant aisément le cacher à tout le monde; car la Gouin étoit une honnête femme, très-discrète, et sur laquelle je comptois parfaitement. Le seul de mes amis à qui j'eus quelque intérêt de m'ouvrir fut le médecin Thierry, qui soigna ma pauvre tante dans une de ses couches où elle se trouva fort mal. En un mot, je ne mis aucun mystère à ma conduite, non-seulement parce je n'ai jamais rien su cacher à mes amis, mais parce qu'en effet je n'y voyois aucun mal. Tout pesé, je choisis pour mes enfans le mieux, ou ce que je crus l'être. J'aurois voulu, je voudrois encore avoir été élevé et nourri comme ils l'ont été.

Tandis que je faisois ainsi mes confidences, Mme Le Vasseur les faisoit aussi de son côté, mais dans des vues moins désintéressées. Je les avois introduites, elle et sa fille, chez Mme Dupin, qui, par amitié pour moi, avoit mille bontés pour elles. La mère la mit dans le secret de sa fille. Mme Dupin, qui est bonne et généreuse, et, à qui elle ne disoit pas combien, malgré la modicité de mes ressources, j'étois attentif à pourvoir à tout, y pourvoyoit de son côté avec une libéralité que, par l'ordre de la mère, la fille m'a toujours cachée durant mon séjour à Paris, et dont elle ne me fit l'aveu qu'à l'Ermitage, à la suite de plusieurs autres épanchemens de cœur. J'ignorois que Mme Dupin, qui ne m'en a jamais fait le moindre semblant, fût si bien instruite; j'ignore encore si Mme de Chenonceaux, sa bru, le fut aussi : mais Mme de Francueil, sa belle-fille, le fut, et ne put s'en taire. Elle m'en parla l'année suivante lorsque j'avois déjà quitté leur maison. Cela m'engagea à lui écrire à ce sujet une lettre qu'on trouvera dans mes recueils, et dans laquelle j'expose celles de mes raisons que je pouvois dire sans compromettre Mme Le Vasseur et sa famille; car les plus déterminantes venoient de là, et je les tus.

Je suis sûr de la discrétion de Mme Dupin et de l'amitié de Mme de Chenonceaux; je l'étois de celle de Mme de Francueil, qui d'ailleurs mourut longtemps avant que mon secret fût ébruité. Jamais il n'a pu l'être que par les gens mêmes à qui je l'avois confié, et ne l'a été en effet qu'après ma rupture avec eux. Par ce seul fait ils sont jugés : sans vouloir me disculper du blâme que je mérite, j'aime mieux en être chargé que de celui que mérite leur méchanceté. Ma faute est grande, mais c'est une erreur : j'ai négligé mes devoirs, mais le désir de nuire n'est pas entré dans mon cœur, et les entrailles de père ne sauroient parler bien puissamment pour des enfans qu'on n'a jamais vus : mais

trahir la confiance de l'amitié, violer le plus saint de tous les pactes, publier les secrets versés dans notre sein, déshonorer à plaisir l'ami qu'on a trompé, et qui nous respecte encore en nous quittant, ce ne sont pas là des fautes, ce sont des bassesses d'âme et des noirceurs.

J'ai promis ma confession, non ma justification; ainsi je m'arrête ici sur ce point. C'est à moi d'être vrai, c'est au lecteur d'être juste. Je ne lui demanderai jamais rien de plus.

Le mariage de M. de Chenonceaux me rendit la maison de sa mère encore plus agréable, par le mérite et l'esprit de la nouvelle mariée, jeune personne très-aimable, et qui parut me distinguer parmi les scribes de M. Dupin. Elle étoit fille unique de Mme la vicomtesse de Rochechouart, grande amie du comte de Frièse, et par contre-coup de Grimm qui lui étoit attaché. Ce fut pourtant moi qui l'introduisis chez sa fille : mais leurs humeurs ne se convenant pas, cette liaison n'eut point de suite; et Grimm, qui dès lors visoit au solide, préféra la mère, femme du grand monde, à la fille, qui vouloit des amis sûrs et qui lui convinssent, sans se mêler d'aucune intrigue ni chercher du crédit parmi les grands. Mme Dupin, ne trouvant pas dans Mme de Chenonceaux toute la docilité qu'elle en attendoit, lui rendit sa maison fort triste; et Mme de Chenonceaux, fière de son mérite, peut-être de sa naissance, aima mieux renoncer aux agrémens de la société, et rester presque seule dans son appartement, que de porter un joug pour lequel elle ne se sentoit pas faite. Cette espèce d'exil augmenta mon attachement pour elle par cette pente naturelle qui m'attire vers les malheureux. Je lui trouvai l'esprit métaphysique et penseur, quoique parfois un peu sophistique. Sa conversation, qui n'étoit point du tout celle d'une jeune femme qui sort du couvent, étoit pour moi très-attrayante. Cependant elle n'avoit pas vingt ans; son teint étoit d'une blancheur éblouissante; sa taille eût été grande et belle si elle se fût mieux tenue; ses cheveux, d'un blond cendré et d'une beauté peu commune, me rappeloient ceux de ma pauvre maman dans son bel âge, et m'agitoient vivement le cœur. Mais les principes sévères que je venois de me faire, et que j'étois résolu de suivre à tout prix, me garantirent d'elle et de ses charmes. J'ai passé, durant tout un été, trois ou quatre heures par jour tête à tête avec elle, à lui montrer gravement l'arithmétique, et à l'ennuyer de mes chiffres éternels, sans lui dire un seul mot galant ni lui jeter une œillade. Cinq ou six ans plus tard je n'aurois pas été si sage ou si fou; mais il étoit écrit que je ne devois aimer d'amour qu'une fois en ma vie, et qu'une autre qu'elle auroit les premiers et les derniers soupirs de mon cœur.

Depuis que je vivois chez Mme Dupin, je m'étois toujours contenté de mon sort sans marquer aucun désir de le voir améliorer. L'augmentation qu'elle avoit faite à mes honoraires, conjointement avec M. de Francueil, étoit venue uniquement de leur propre mouvement. Cette année, M. de Francueil, qui me prenoit de jour en jour plus en amitié, songea à me mettre un peu plus au large et dans une situation moins précaire. Il étoit receveur général des finances. M. Dudoyer, son caissier, étoit vieux, riche, et vouloit se retirer. M. de Francueil m'offrit

cette place; et pour me mettre en état de la remplir, j'allai pendant quelques semaines chez M. Dudoyer prendre les instructions nécessaires. Mais, soit que j'eusse peu de talent pour cet emploi, soit que Dudoyer, qui me parut vouloir se donner un autre successeur, ne m'instruisît pas de bonne foi, j'acquis lentement et mal les connoissances dont j'avois besoin; et tout cet ordre de comptes embrouillés à dessein ne put jamais bien m'entrer dans la tête. Cependant, sans avoir saisi le fin du métier, je ne laissai pas d'en prendre la marche courante assez pour pouvoir l'exercer rondement. J'en commençai même les fonctions. Je tenois les registres et la caisse; je donnois et recevois de l'argent, des récépissés; et quoique j'eusse aussi peu de goût que de talent pour ce métier, la maturité des ans commençant à me rendre sage, j'étois déterminé à vaincre ma répugnance pour me livrer tout entier à mon emploi. Malheureusement, comme je commençois à me mettre en train, M. de Francueil fit un petit voyage durant lequel je restai chargé de sa caisse, où il n'y avoit cependant pour lors que vingt-cinq à trente mille francs. Les soucis, l'inquiétude d'esprit que me donna ce dépôt, me firent sentir que je n'étois point fait pour être caissier, et je ne doute point que le mauvais sang que je fis durant cette absence n'ait contribué à la maladie où je tombai après son retour.

J'ai dit, dans ma première partie, que j'étois né mourant. Un vice de conformation dans la vessie me fit éprouver, durant mes premières années, une rétention d'urine presque continuelle; et ma tante Suson, qui prit soin de moi, eut des peines incroyables à me conserver. Elle en vint à bout cependant; ma robuste constitution prit enfin le dessus, et ma santé s'affermit tellement, durant ma jeunesse, qu'excepté la maladie de langueur dont j'ai raconté l'histoire, et de fréquens besoins d'uriner que le moindre échauffement me rendit toujours incommodes, je parvins jusqu'à l'âge de trente ans sans presque me sentir de ma première infirmité. Le premier ressentiment que j'en eus fut à mon arrivée à Venise. La fatigue du voyage et les terribles chaleurs que j'avois souffertes me donnèrent une ardeur d'urine et des maux de reins que je gardai jusqu'à l'entrée de l'hiver. Après avoir vu la Padoana, je me crus mort, et n'eus pas la moindre incommodité. Après m'être épuisé plus d'imagination que de corps pour ma Zulietta, je me portai mieux que jamais. Ce ne fut qu'après la détention de Diderot, que l'échauffement contracté dans mes courses de Vincennes, durant les terribles chaleurs qu'il faisoit alors, me donna une violente néphrétique, depuis laquelle je n'ai jamais recouvré ma première santé.

Au moment dont je parle, m'étant peut-être un peu fatigué au maussade travail de cette maudite caisse, je retombai plus bas qu'auparavant, et je demeurai dans mon lit cinq ou six semaines dans le plus triste état que l'on puisse imaginer. Mme Dupin m'envoya le célèbre Morand, qui, malgré son habileté et la délicatesse de sa main, me fit souffrir des maux incroyables, et ne put jamais venir à bout de me sonder. Il me conseilla de recourir à Daran, dont les bougies plus flexibles parvinrent en effet à s'insinuer: mais, en rendant compte à Mme Dupin de mon état, Morand lui déclara que dans six mois je ne serois pas en

vie. Ce discours, qui me parvint, me fit faire de sérieuses réflexions sur mon état, et sur la bêtise de sacrifier le repos et l'agrément du peu de jours qui me restoient à vivre, à l'assujettissement d'un emploi pour lequel je ne me sentois que du dégoût. D'ailleurs, comment accorder les sévères principes que je venois d'adopter avec un état qui s'y rapportoit si peu? et n'aurois-je pas bonne grâce, caissier d'un receveur général des finances, à prêcher le désintéressement et la pauvreté? Ces idées fermentèrent si bien dans ma tête avec la fièvre, elles s'y combinèrent avec tant de force, que rien depuis lors ne les en put arracher; et durant ma convalescence je me confirmai de sang-froid dans les résolutions que j'avois prises dans mon délire. Je renonçai pour jamais à tout projet de fortune et d'avancement. Déterminé à passer dans l'indépendance et la pauvreté le peu de temps qui me restoit à vivre, j'appliquai toutes les forces de mon âme à briser les fers de l'opinion, et à faire avec courage tout ce qui me paroissoit bien, sans m'embarrasser aucunement du jugement des hommes. Les obstacles que j'eus à combattre, et les efforts que je fis pour en triompher, sont incroyables. Je réussis autant qu'il étoit possible, et plus que je n'avois espéré moi-même. Si j'avois aussi bien secoué le joug de l'amitié que celui de l'opinion, je venois à bout de mon dessein, le plus grand peut-être, ou du moins le plus utile à la vertu, que mortel ait jamais conçu; mais, tandis que je foulois aux pieds les jugemens insensés de la tourbe vulgaire des soi-disant grands et des soi-disant sages, je me laissois subjuguer et mener comme un enfant par de soi-disant amis, qui, jaloux de me voir marcher seul dans une route nouvelle, tout en paroissant s'occuper beaucoup à me rendre heureux, ne s'occupoient en effet qu'à me rendre ridicule, et commencèrent par travailler à m'avilir, pour parvenir dans la suite à me diffamer. Ce fut moins ma célébrité littéraire que ma réforme personnelle, dont je marque ici l'époque, qui m'attira leur jalousie : ils m'auroient pardonné peut-être de briller dans l'art d'écrire, mais ils ne purent me pardonner de donner dans ma conduite un exemple qui sembloit les importuner. J'étois né pour l'amitié; mon humeur facile et douce la nourrissoit sans peine. Tant que je vécus ignoré du public, je fus aimé de tous ceux qui me connurent, et je n'eus pas un seul ennemi; mais sitôt que j'eus un nom, je n'eus plus d'amis. Ce fut un très-grand malheur; un plus grand encore fut d'être environné de gens qui prenoient ce nom et qui n'usèrent des droits qu'il leur donnoit que pour m'entraîner à ma perte. La suite de ces mémoires développera cette odieuse trame; je n'en montre ici que l'origine : on en verra bientôt former le premier nœud.

Dans l'indépendance où je voulois vivre, il falloit cependant subsister. J'en imaginai un moyen très-simple, ce fut de copier de la musique à tant la page. Si quelque occupation plus solide eût rempli le même but, je l'aurois prise; mais ce talent étant de mon goût, et le seul qui, sans assujettissement personnel, pût me donner du pain au jour le jour, je m'y tins. Croyant n'avoir plus besoin de prévoyance, et faisant taire la vanité, de caissier d'un financier je me fis copiste de musique. Je crus avoir gagné beaucoup à ce choix, et je m'en suis si peu repenti, que

je n'ai quitté ce métier que par force, pour le reprendre aussitôt que je pourrai.

Le succès de mon premier discours me rendit l'exécution de cette résolution plus facile. Quand il eut remporté le prix, Diderot se chargea de le faire imprimer. Tandis que j'étois dans mon lit, il m'écrivit un billet pour m'en annoncer la publication et l'effet. « Il prend, me marquoit-il, tout par-dessus les nues; il n'y a pas d'exemple d'un succès pareil. » Cette faveur du public, nullement briguée, et pour un auteur inconnu, me donna la première assurance véritable de mon talent, dont, malgré le sentiment interne, j'avois toujours douté jusqu'alors. Je compris tout l'avantage que j'en pouvois tirer pour le parti que j'étois prêt à prendre; et je jugeai qu'un copiste de quelque célébrité dans les lettres ne manqueroit vraisemblablement pas de travail.

Sitôt que ma résolution fut bien prise et bien confirmée, j'écrivis un billet à M. de Francueil pour lui en faire part, pour le remercier, ainsi que Mme Dupin, de toutes leurs bontés, et pour leur demander leur pratique. Francueil ne comprenant rien à ce billet, et me croyant encore dans le transport de la fièvre, accourut chez moi; mais il trouva ma résolution si bien prise, qu'il ne put parvenir à l'ébranler. Il alla dire à Mme Dupin et à tout le monde que j'étois devenu fou; je laissai dire, et j'allai mon train. Je commençai ma réforme par ma parure; je quittai la dorure et les bas blancs; je pris une perruque ronde; je posai l'épée; je vendis ma montre, en me disant avec une joie incroyable : « Grâce au ciel! je n'aurai plus besoin de savoir l'heure qu'il est. » M. de Francueil eut l'honnêteté d'attendre assez longtemps encore avant de disposer de sa caisse. Enfin, voyant mon parti bien pris, il la remit à M. d'Alibard, jadis gouverneur du jeune Chenonceaux, et connu dans la botanique par sa *Flora Parisiensis* [1].

Quelque austère que fût ma réforme somptuaire, je ne l'étendis pas d'abord jusqu'à mon linge, qui étoit beau et en quantité, reste de mon équipage de Venise, et pour lequel j'avois un attachement particulier. A force d'en faire un objet de propreté, j'en avois fait un objet de luxe, qui ne laissoit pas de m'être coûteux. Quelqu'un me rendit le bon office de me délivrer de cette servitude. La veille de Noël, tandis que les gouverneuses étoient à vêpres et que j'étois au concert spirituel, on força la porte d'un grenier où étoit étendu tout notre linge après une lessive qu'on venoit de faire. On vola tout, et entre autres quarante-deux chemises à moi, de très-belle toile, et qui faisoient le fond de ma garde-robe en linge. A la façon dont les voisins dépeignirent un homme qu'on avoit vu sortir de l'hôtel, portant des paquets à la même heure, Thérèse et moi soupçonnâmes son frère, qu'on savoit être un très-mauvais sujet. La mère repoussa vivement ce soupçon;

1. Je ne doute pas que tout ceci ne soit maintenant conté bien différemment par Francueil et ses consorts; mais je m'en rapporte à ce qu'il en dit alors et longtemps après à tout le monde, jusqu'à la formation du complot, et dont les gens de bon sens et de bonne foi ont dû conserver le souvenir.

mais tant d'indices le confirmèrent qu'il nous resta, malgré qu'elle en eût. Je n'osai faire d'exactes recherches, de peur de trouver plus que je n'aurois voulu. Ce frère ne se montra plus chez moi, et disparut enfin tout à fait. Je déplorai le sort de Thérèse et le mien de tenir à une famille si mêlée, et je l'exhortai plus que jamais de secouer un joug aussi dangereux. Cette aventure me guérit de la passion du beau linge, et je n'en ai plus eu depuis que de très-commun, plus assortissant au reste de mon équipage.

Ayant ainsi complété ma réforme, je ne songeai plus qu'à la rendre solide et durable, en travaillant à déraciner de mon cœur tout ce qui tenoit encore au jugement des hommes, tout ce qui pouvoit me détourner, par la crainte du blâme, de ce qui étoit bon et raisonnable en soi. A l'aide du bruit que faisoit mon ouvrage, ma résolution fit du bruit aussi, et m'attira des pratiques; de sorte que je commençai mon métier avec assez de succès. Plusieurs causes cependant m'empêchèrent d'y réussir comme j'aurois pu faire en d'autres circonstances. D'abord ma mauvaise santé. L'attaque que je venois d'essuyer eut des suites qui ne m'ont laissé jamais aussi bien portant qu'auparavant; et je crois que les médecins auxquels je me livrai me firent bien autant de mal que la maladie. Je vis successivement Morand, Daran, Helvétius, Malouin, Thierry, qui, tous très-savans, tous mes amis, me traitèrent chacun à sa mode, ne me soulagèrent point, et m'affoiblirent considérablement. Plus je m'asservissois à leur direction, plus je devenois jaune, maigre, foible. Mon imagination qu'ils effarouchoient, mesurant mon état sur l'effet de leurs drogues, ne me montroit avant la mort qu'une suite de souffrances, les rétentions, la gravelle, la pierre. Tout ce qui soulage les autres, les tisanes, les bains, la saignée, empiroit mes maux. M'étant aperçu que les sondes de Daran, qui seules me faisoient quelque effet, et sans lesquelles je ne croyois plus pouvoir vivre, ne me donnoient cependant qu'un soulagement momentané, je me mis à faire à grands frais d'immenses provisions de sondes, pour pouvoir en porter toute ma vie, même au cas que Daran vînt à manquer. Pendant huit ou dix ans que je m'en suis servi si souvent, il faut, avec tout ce qui m'en reste, que j'en aie acheté pour cinquante louis. On sent qu'un traitement si coûteux, si douloureux, si pénible, ne me laissoit pas travailler sans distraction, et qu'un mourant ne met pas une ardeur bien vive à gagner son pain quotidien.

Les occupations littéraires firent une autre distraction non moins préjudiciable à mon travail journalier. A peine mon discours eut-il paru, que les défenseurs des lettres fondirent sur moi comme de concert. Indigné de voir tant de petits messieurs Josse, qui n'entendoient pas même la question, vouloir en décider en maîtres, je pris la plume, et j'en traitai quelques uns de manière à ne pas laisser les rieurs de leur côté. Un certain M. Gautier, de Nancy, le premier qui tomba sous ma plume, fut rudement malmené dans une lettre à M. Grimm. Le second fut le roi Stanislas lui-même, qui ne dédaigna pas d'entrer en lice avec moi. L'honneur qu'il me fit me força de changer de ton

pour lui répondre; j'en pris un plus grave, mais non moins fort; et, sans manquer de respect à l'auteur, je réfutai pleinement l'ouvrage. Je savois qu'un jésuite appelé le P. Menou y avoit mis la main : je me fiai à mon tact pour démêler ce qui étoit du prince et ce qui étoit du moine; et, tombant sans ménagement sur toutes les phrases jésuitiques, je relevai, chemin faisant, un anachronisme que je crus ne pouvoir venir que du révérend. Cette pièce, qui, je ne sais pas pourquoi, a fait moins de bruit que mes autres écrits, est jusqu'à présent un ouvrage unique dans son espèce. J'y saisis l'occasion qui m'étoit offerte d'apprendre au public comment un particulier pouvoit défendre la cause de la vérité contre un souverain même. Il est difficile de prendre en même temps un ton plus fier et plus respectueux que celui que je pris pour lui répondre. J'avois le bonheur d'avoir affaire à un adversaire pour lequel mon cœur plein d'estime pouvoit, sans adulation, la lui témoigner; c'est ce que je fis avec assez de succès, mais toujours avec dignité. Mes amis, effrayés pour moi, croyoient déjà me voir à la Bastille. Je n'eus pas cette crainte un seul moment, et j'eus raison. Ce bon prince, après avoir vu ma réponse, dit : « J'ai mon compte, je ne m'y frotte plus. » Depuis lors, je reçus de lui diverses marques d'estime et de bienveillance, dont j'aurai quelques-unes à citer; et mon écrit courut tranquillement la France et l'Europe sans que personne y trouvât rien à blâmer.

J'eus peu de temps après un autre adversaire auquel je ne m'étois pas attendu, ce même M. Bordes, de Lyon, qui dix auparavant m'avoit fait beaucoup d'amitié et rendu plusieurs services. Je ne l'avois pas oublié, mais je l'avois négligé par paresse; et je ne lui avois pas envoyé mes écrits, faute d'occasion toute trouvée pour les lui faire passer. J'avois donc tort; et il m'attaqua, honnêtement toutefois, et je répondis de même. Il répliqua sur un ton plus décidé. Cela donna lieu à ma dernière réponse, après laquelle il ne dit plus rien; mais il devint mon plus ardent ennemi, saisit le temps de mes malheurs pour faire contre moi d'affreux libelles, et fit un voyage à Londres exprès pour m'y nuire.

Toute cette polémique m'occupoit beaucoup, avec beaucoup de perte de temps pour ma copie, peu de progrès pour la vérité, et peu de profit pour ma bourse; Pissot, alors mon libraire, me donnant toujours très-peu de chose de mes brochures, souvent rien du tout. Et, par exemple, je n'eus pas un liard de mon premier discours; Diderot le lui donna gratuitement. Il falloit attendre longtemps, et tirer sou à sou le peu qu'il me donnoit. Cependant la copie n'alloit point. Je faisois deux métiers : c'étoit le moyen de faire mal l'un et l'autre.

Ils se contrarioient encore d'une autre façon, par les diverses manières de vivre auxquelles ils m'assujettissoient. Le succès de mes premiers écrits m'avoit mis à la mode. L'état que j'avois pris excitoit la curiosité; l'on vouloit connoître cet homme bizarre qui ne recherchoit personne, et ne se soucioit de rien que de vivre libre et heureux à sa manière : c'en étoit assez pour qu'il ne le pût point. Ma chambre ne désemplissoit pas de gens qui, sous divers prétextes, venoient

s'emparer de mon temps. Les femmes employoient mille ruses pour m'avoir à dîner. Plus je brusquois les gens, plus ils s'obstinoient. Je ne pouvois refuser tout le monde. En me faisant mille ennemis par mes refus, j'étois incessamment subjugué par ma complaisance; et, de quelque façon que je m'y prisse, je n'avois pas par jour une heure de temps à moi.

Je sentis alors qu'il n'est pas toujours aussi aisé qu'on se l'imagine d'être pauvre et indépendant. Je voulois vivre de mon métier, le public ne le vouloit pas. On imaginoit mille petits moyens de me dédommager du temps qu'on me faisoit perdre. Bientôt il auroit fallu me montrer comme Polichinelle à tant par personne. Je ne connois pas d'assujettissement plus avilissant et plus cruel que celui-là. Je n'y vis de remède que de refuser les cadeaux grands et petits, de ne faire d'exception pour qui que ce fût. Tout cela ne fit qu'attirer les donneurs, qui vouloient avoir la gloire de vaincre ma résistance, et me forcer de leur être obligé malgré moi. Tel qui ne m'auroit pas donné un écu, si je l'avois demandé, ne cessoit de m'importuner de ses offres, et, pour se venger de les voir rejetées, taxoit mes refus d'arrogance et d'ostentation.

On se doutera bien que le parti que j'avois pris, et le système que je voulois suivre, n'étoient pas du goût de Mme Le Vasseur. Tout le désintéressement de la fille ne l'empêchoit pas de suivre les directions de sa mère; et les *gouverneuses*, comme les appeloit Gauffecourt, n'étoient pas toujours aussi fermes que moi dans leur refus. Quoiqu'on me cachât bien des choses, j'en vis assez pour juger que je ne voyois pas tout; et cela me tourmenta, moins par l'accusation de connivence qu'il m'étoit aisé de prévoir, que par l'idée cruelle de ne pouvoir jamais être maître chez moi ni de moi. Je priois, je conjurois, je me fâchois, le tout sans succès; la maman me faisoit passer pour un grondeur éternel, pour un bourru; c'étoient, avec mes amis, des chuchoteries continuelles; tout étoit mystère et secret pour moi dans mon ménage; et, pour ne pas m'exposer sans cesse à des orages, je n'osois plus m'informer de ce qui s'y passoit. Il auroit fallu, pour me tirer de tous ces tracas, une fermeté dont je n'étois pas capable. Je savois crier, et non pas agir : on me laissoit dire, et l'on alloit son train.

Ces tiraillemens continuels, et les importunités journalières auxquelles j'étois assujetti, me rendirent enfin ma demeure et le séjour de Paris désagréables. Quand mes incommodités me permettoient de sortir, et que je ne me laissois pas entraîner ici ou là par mes connoissances, j'allois me promener seul; je rêvois à mon grand système, j'en jetois quelque chose sur le papier, à l'aide d'un livret blanc et d'un crayon que j'avois toujours dans ma poche. Voilà comment les désagrémens imprévus d'un état de mon choix me jetèrent par diversion tout à fait dans la littérature; et voilà comment je portai dans tous mes premiers ouvrages la bile et l'humeur qui m'en faisoient occuper.

Une autre chose y contribuoit encore. Jeté malgré moi dans le monde sans en avoir le ton, sans être en état de le prendre et de m'y

pouvoir assujettir, je m'avisai d'en prendre un à moi qui m'en dispensât. Ma sotte et maussade timidité que je ne pouvois vaincre ayant pour principe la crainte de manquer aux bienséances, je pris, pour m'enhardir, le parti de les fouler aux pieds. Je me fis cynique et caustique par honte; j'affectai de mépriser la politesse que je ne savois pas pratiquer. Il est vrai que cette âpreté, conforme à mes nouveaux principes, s'ennoblissoit dans mon âme, y prenoit l'intrépidité de la vertu; et c'est, je l'ose dire, sur cette auguste base qu'elle s'est soutenue mieux et plus longtemps qu'on n'auroit dû l'attendre d'un effort si contraire à mon naturel. Cependant, malgré la réputation de misanthropie que mon extérieur et quelques mots heureux me donnèrent dans le monde, il est certain que, dans le particulier, je soutins toujours mal mon personnage; que mes amis et mes connoissances menoient cet ours si farouche comme un agneau, et que, bornant mes sarcasmes à des vérités dures, mais générales, je n'ai jamais su dire un mot désobligeant à qui que ce fût.

*Le Devin du village* acheva de me mettre à la mode; et bientôt il n'y eut pas d'homme plus recherché que moi dans Paris. L'histoire de cette pièce, qui fait époque, tient à celle des liaisons que j'avois pour lors. C'est un détail dans lequel je dois entrer pour l'intelligence de ce qui doit suivre.

J'avois un assez grand nombre de connoissances, mais deux seuls amis de choix, Diderot et Grimm. Par un effet du désir que j'ai de rassembler tout ce qui m'est cher, j'étois trop l'ami de tous les deux pour qu'ils ne le fussent pas bientôt l'un de l'autre. Je les liai, ils se convinrent, et s'unirent encore plus étroitement entre eux qu'avec moi. Diderot avoit des connoissances sans nombre; mais Grimm, étranger et nouveau venu, avoit besoin d'en faire. Je ne demandois pas mieux que de lui en procurer. Je lui avois donné Diderot, je lui donnai Gauffecourt. Je le menai chez Mme de Chenonceaux, chez Mme d'Épinay, chez le baron d'Holbach, avec lequel je me trouvois lié presque malgré moi. Tous mes amis devinrent les siens, cela étoit tout simple; mais aucun des siens ne devint jamais le mien, voilà ce qui l'étoit moins. Tandis qu'il logeoit chez le comte de Frièse, il nous donnoit souvent à dîner chez lui; mais jamais je n'ai reçu aucun témoignage d'amitié ni de bienveillance du comte de Frièse ni du comte de Schomberg son parent, très-familier avec Grimm, ni d'aucune des personnes, tant hommes que femmes, avec lesquelles Grimm eut par eux des liaisons. J'excepte le seul abbé Raynal, qui, quoique son ami, se montra des miens, et m'offrit dans l'occasion sa bourse avec une générosité peu commune. Mais je connoissois l'abbé Raynal longtemps avant que Grimm le connût lui-même, et je lui avois toujours été attaché depuis un procédé plein de délicatesse et d'honnêteté qu'il eut pour moi dans une occasion bien légère, mais que je n'oubliai jamais.

Cet abbé Raynal est certainement un ami chaud. J'en eus la preuve à peu près au temps dont je parle envers le même Grimm, avec lequel il étoit étroitement lié. Grimm, après avoir vu quelque temps de bonne

amitié Mlle Fel, s'avisa tout d'un coup d'en devenir éperdument amoureux, et de vouloir supplanter Cahusac. La belle, se piquant de constance, éconduisit ce nouveau prétendant. Celui-ci prit l'affaire au tragique, et s'avisa d'en vouloir mourir. Il tomba tout subitement dans la plus étrange maladie dont jamais peut-être on ait ouï parler. Il passoit les jours et les nuits dans une continuelle léthargie, les yeux bien ouverts, le pouls bien battant, mais sans parler, sans manger, sans bouger, paroissant quelquefois entendre, mais ne répondant jamais, pas même par signe, et du reste sans agitation, sans douleur, sans fièvre, et restant là comme s'il eût été mort. L'abbé Raynal et moi nous partageâmes sa garde; l'abbé, plus robuste et mieux portant, y passoit les nuits, moi les jours, sans le quitter jamais ensemble; et l'un ne partoit jamais que l'autre ne fût arrivé. Le comte de Frièse, alarmé, lui amena Senac, qui, après l'avoir bien examiné, dit que ce ne seroit rien, et n'ordonna rien. Mon effroi pour mon ami me fit observer avec soin la contenance du médecin, et je le vis sourire en sortant. Cependant le malade resta plusieurs jours immobile, sans prendre ni bouillon, ni quoi que ce fût, que des cerises confites que je lui mettois de temps en temps sur la langue, et qu'il avaloit fort bien. Un beau matin il se leva, s'habilla et reprit son train de vie ordinaire, sans que jamais il m'ait reparlé, ni, que je sache, à l'abbé Raynal, ni à personne, de cette singulière léthargie, ni des soins que nous lui avions rendus tandis qu'elle avoit duré.

Cette aventure ne laissa pas de faire du bruit; et c'eût été réellement une anecdote merveilleuse, que la cruauté d'une fille d'Opéra eût fait mourir un homme de désespoir. Cette belle passion mit Grimm à la mode; bientôt il passa pour un prodige d'amour, d'amitié, d'attachement de toute espèce. Cette opinion le fit rechercher et fêter dans le grand monde, et par là l'éloigna de moi, qui n'avois jamais été pour lui qu'un pis aller. Je le vis prêt à m'échapper tout à fait, car tous les sentimens vifs dont il faisoit parade étoient ceux qu'avec moins de bruit j'avois pour lui. J'étois bien aise qu'il réussît dans le monde, mais je n'aurois pas voulu que ce fût en oubliant son ami. Je lui dis un jour : « Grimm, vous me négligez; je vous le pardonne : quand la première ivresse des succès brillans aura fait son effet, et que vous en sentirez le vide, j'espère que vous reviendrez à moi, et vous me retrouverez toujours : quant à présent, ne vous gênez point; je vous laisse libre, et je vous attends. » Il me dit que j'avois raison, s'arrangea en conséquence, et se mit si bien à son aise, que je ne le revis plus qu'avec nos amis communs.

Notre principal point de réunion, avant qu'il fût aussi lié avec Mme d'Épinay qu'il le fut dans la suite, étoit la maison du baron d'Holbach. Cedit baron étoit un fils de parvenu, qui jouissoit d'une assez grande fortune, dont il usoit noblement, recevant chez lui des gens de lettres et de mérite, et, par son savoir et ses lumières, tenant bien sa place au milieu d'eux. Lié depuis longtemps avec Diderot, il m'avoit recherché par son entremise, même avant que mon nom fût connu. Une répugnance naturelle m'empêcha longtemps de répondre à

ses avances. Un jour qu'il m'en demanda la raison, je lui dis : « Vous êtes trop riche. » Il s'obstina, et vainquit enfin. Mon plus grand malheur fut toujours de ne pouvoir résister aux caresses : je ne me suis jamais bien trouvé d'y avoir cédé.

Une autre connoissance, qui devint amitié sitôt que j'eus un titre pour y prétendre, fut celle de M. Duclos. Il y avoit plusieurs années que je l'avois vu pour la première fois à la Chevrette chez Mme d'Épinay, avec laquelle il étoit très-bien. Nous ne fîmes que dîner ensemble, il repartit le même jour; mais nous causâmes quelques momens après le dîner. Mme d'Épinay lui avoit parlé de moi et de mon opéra des *Muses galantes*. Duclos, doué de trop grands talens pour ne pas aimer ceux qui en avoient, s'étoit prévenu pour moi, m'avoit invité à l'aller voir. Malgré mon ancien penchant renforcé par la connoissance, ma timidité, ma paresse, me retinrent tant que je n'eus aucun passe-port auprès de lui que sa complaisance; mais, encouragé par mon premier succès et par ses éloges qui me revinrent, je fus le voir, il vint me voir; et ainsi commencèrent entre nous des liaisons qui me le rendront toujours cher, et à qui je dois de savoir, outre le témoignage de mon propre cœur, que la droiture et la probité peuvent s'allier quelquefois avec la culture des lettres.

Beaucoup d'autres liaisons moins solides, et dont je ne fais pas ici mention, furent l'effet de mes premiers succès, et durèrent jusqu'à ce que la curiosité fût satisfaite. J'étois un homme sitôt vu, qu'il n'y avoit rien à voir de nouveau dès le lendemain. Une femme cependant qui me rechercha dans ce temps-là tint plus solidement que toutes les autres : ce fut Mme la marquise de Créqui, nièce de M. le bailli de Froulay, ambassadeur de Malte, dont le frère avoit précédé M. de Montaigu dans l'ambassade de Venise, et que j'avois été voir à mon retour de ce pays-là. Mme de Créqui m'écrivit; j'allai chez elle : elle me prit en amitié. J'y dînois quelquefois; j'y vis plusieurs gens de lettres, et entre autres M. Saurin, l'auteur de *Spartacus*, de *Barnevelt*, etc., devenu depuis lors mon très-cruel ennemi, sans que j'en puisse imaginer d'autres causes, sinon que je porte le nom d'un homme que son père a bien vilainement persécuté.

On voit que, pour un copiste qui devoit être occupé de son métier du matin jusqu'au soir, j'avois bien des distractions qui ne rendoient pas ma journée fort lucrative, et qui m'empêchoient d'être assez attentif à ce que je faisois pour le bien faire : aussi perdois-je à effacer ou gratter mes fautes, ou à recommencer ma feuille, plus de la moitié du temps qu'on me laissoit. Cette importunité me rendoit de jour en jour Paris plus insupportable, et me faisoit rechercher la campagne avec ardeur. J'allai plusieurs fois passer quelques jours à Marcoussis, dont Mme Le Vasseur connoissoit le vicaire, chez lequel nous nous arrangions tous de façon qu'il ne s'en trouvoit pas mal. Grimm y vint une fois avec nous[1]. Le vicaire avoit de la voix, chantoit bien; et,

1. Puisque j'ai négligé de raconter ici une petite mais mémorable aventure que j'eus là avec ledit M. Grimm, un matin que nous devions aller

quoiqu'il ne sût pas la musique, il apprenoit sa partie avec beaucoup de facilité et de précision. Nous y passions le temps à chanter mes trios de Chenonceaux. J'y en fis deux ou trois nouveaux, sur des paroles que Grimm et le vicaire bâtissoient tant bien que mal. Je ne puis m'empêcher de regretter ces trios faits et chantés dans des momens de bien pure joie, et que j'ai laissés à Wooton avec toute ma musique. Mlle Davenport en a peut-être déjà fait des papillotes; mais ils méritoient d'être conservés, et sont pour la plupart d'un très-bon contre-point. Ce fut après quelqu'un de ces petits voyages, où j'avois le plaisir de voir la tante à son aise, bien gaie, et où je m'égayois fort aussi, que j'écrivis au vicaire, fort rapidement et fort mal, une épître en vers qu'on trouvera parmi mes papiers.

J'avois, plus près de Paris, une autre station fort de mon goût chez M. Mussard, mon compatriote, mon parent et mon ami, qui s'étoit fait à Passy une retraite charmante, où j'ai coulé de bien paisibles momens. M. Mussard étoit un joaillier, homme de bon sens, qui, après avoir acquis dans son commerce une fortune honnête, et avoir marié sa fille unique à M. de Valmalette, fils d'un agent de change et maître d'hôtel du roi, prit le sage parti de quitter sur ses vieux jours le négoce et les affaires, et de mettre un intervalle de repos et de jouissance entre les tracas de la vie et de la mort. Le bonhomme Mussard, vrai philosophe de pratique, vivoit sans souci, dans une maison très-agréable qu'il s'étoit bâtie, et dans un très-joli jardin qu'il avoit planté de ses mains. En fouillant à fond de cuve les terrasses de ce jardin, il trouva des coquillages fossiles, et il en trouva en si grande quantité, que son imagination exaltée ne vit plus que coquilles dans la nature, et qu'il crut enfin tout de bon que l'univers n'étoit que coquilles, débris de coquilles, et que la terre entière n'étoit que du cron. Toujours occupé de cet objet et de ses singulières découvertes, il s'échauffa si bien sur ces idées, qu'elles se seroient enfin tournées dans sa tête en système, c'est-à-dire en folie, si, très-heureusement pour sa raison, mais bien malheureusement pour ses amis, auxquels il étoit cher, et qui trouvoient chez lui l'asile le plus agréable, la mort ne fût venue le leur enlever par la plus étrange et cruelle maladie : c'étoit une tumeur dans l'estomac, toujours croissante, qui l'empêchoit de manger, sans que durant très-longtemps on en trouvât la cause, et qui finit, après plusieurs années de souffrances, par le faire mourir de faim. Je ne puis me rappeler, sans des serremens de cœur, les derniers temps de ce pauvre et digne homme, qui, nous recevant encore avec tant de plaisir, Lenieps et moi, les seuls amis que le spectacle des maux qu'il souffroit n'écarta pas de lui jusqu'à sa dernière heure, qui, dis-je, étoit réduit à dévorer des yeux les repas qu'il nous faisoit servir, sans pouvoir presque humer quelques gouttes d'un thé bien léger, qu'il falloit rejeter un moment après. Mais avant ces temps de douleurs,

dîner à la fontaine de Saint-Vandrille, je n'y reviendrai pas; mais, en y repensant dans la suite, j'en ai conclu qu'il couvoit dès lors, au fond de son cœur, le complot qu'il a exécuté depuis avec un si prodigieux succès.

combien j'en ai passé chez lui d'agréables avec les amis d'élite qu'il s'étoit faits ! A leur tête je mets l'abbé Prévôt, homme très-aimable et très-simple, dont le cœur vivifioit ses écrits, dignes de l'immortalité, et qui n'avoit rien dans l'humeur ni dans la société du sombre coloris qu'il donnoit à ses ouvrages ; le médecin Procope, petit Ésope à bonnes fortunes ; Boulanger, le célèbre auteur posthume du *Despotisme oriental*, et qui, je crois, étendoit les systèmes de Mussard sur la durée du monde : en femmes, Mme Denis, nièce de Voltaire, qui, n'étant alors qu'une bonne femme, ne faisoit pas encore du bel esprit ; Mme Vanloo, non pas belle assurément, mais charmante, qui chantoit comme un ange ; Mme de Valmalette elle-même, qui chantoit aussi, et qui, quoique fort maigre, eût été fort aimable si elle en eût moins eu la prétention. Telle étoit à peu près la société de M. de Mussard, qui m'auroit assez plu si son tête-à-tête avec sa conchyliomanie ne m'avoit plu davantage ; et je puis dire que pendant plus de six mois j'ai travaillé à son cabinet avec autant de plaisir que lui-même.

Il y avoit longtemps qu'il prétendoit que pour mon état les eaux de Passy me seroient salutaires, et qu'il m'exhortoit à les venir prendre chez lui. Pour me tirer un peu de l'urbaine cohue, je me rendis à la fin, et je fus passer à Passy huit ou dix jours, qui me firent plus de bien parce que j'étois à la campagne que parce que j'y prenois les eaux. Mussard jouoit du violoncelle, et aimoit passionnément la musique italienne. Un soir, nous en parlâmes beaucoup avant que de nous coucher, et surtout des *opere buffe* que nous avions vus l'un et l'autre en Italie, et dont nous étions tous deux transportés. La nuit, ne dormant pas, j'allois rêver comment on pourroit faire pour donner en France l'idée d'un drame de ce genre ; car *les Amours de Ragonde*[1] n'y ressembloient point du tout. Le matin, en me promenant et prenant les eaux, je fis quelques manières de vers très à la hâte, et j'y adaptai des chants qui me vinrent en les faisant. Je barbouillai le tout dans une espèce de salon voûté qui étoit au haut du jardin ; et au thé, je ne pus m'empêcher de montrer ces airs à Mussard et à Mlle Duvernois, sa gouvernante, qui étoit en vérité une très-bonne et aimable fille. Les trois morceaux que j'avois esquissés étoient le premier monologue, *J'ai perdu mon serviteur ;* l'air du Devin, *L'amour croît s'il s'inquiète ;* et le dernier duo, *A jamais, Colin, je t'engage*, etc. J'imaginois si peu que cela valût la peine d'être suivi, que, sans les applaudissemens et les encouragemens de l'un et de l'autre, j'allois jeter au feu mes chiffons et n'y plus penser, comme j'ai fait tant de fois pour des choses du moins aussi bonnes : mais ils m'excitèrent si bien, qu'en six jours mon drame fut écrit, à quelques vers près, et toute ma musique esquissée, tellement que je n'eus plus à faire à Paris qu'un peu de récitatif et tout le remplissage ; et j'achevai le tout avec une telle rapidité, qu'en trois semaines mes scènes furent mises au net et en

1. C'est le titre d'une comédie en musique, paroles de Néricault Destouches, musique de Mouret, représentée à l'Opéra en 1742, et reprise pour la troisième fois en 1752. (Éd.)

état d'être représentées. Il n'y manquoit que le divertissement, qui ne fut fait que longtemps après.

(1752.) Échauffé de la composition de cet ouvrage, j'avois une grande passion de l'entendre, et j'aurois donné tout au monde pour le voir représenter à ma fantaisie, à portes fermées, comme on dit que Lulli fit une fois jouer *Armide* pour lui seul. Comme il ne m'étoit pas possible d'avoir ce plaisir qu'avec le public, il falloit nécessairement, pour jouir de ma pièce, la faire passer à l'Opéra. Malheureusement elle étoit dans un genre absolument neuf, auquel les oreilles n'étoient point accoutumées; et, d'ailleurs, le mauvais succès des *Muses galantes* me faisoit prévoir celui du *Devin*, si je le présentois sous mon nom. Duclos me tira de peine, et se chargea de faire essayer l'ouvrage en laissant ignorer l'auteur. Pour ne pas me déceler, je ne me trouvai point à cette répétition; et les *petits violons*[1] qui la dirigèrent, ne surent eux-mêmes quel en étoit l'auteur qu'après qu'une acclamation générale eut attesté la bonté de l'ouvrage. Tous ceux qui l'entendirent en étoient enchantés, au point que dès le lendemain, dans toutes les sociétés, on ne parloit d'autre chose. M. de Cury, intendant des menus, qui avoit assisté à la répétition, demanda l'ouvrage pour être donné à la cour. Duclos, qui savoit mes intentions, jugeant que je serois moins le maître de ma pièce à la cour qu'à Paris, la refusa. Cury la réclama d'autorité. Duclos tint bon, et le débat entre eux devint si vif, qu'un jour à l'Opéra ils alloient sortir ensemble, si on ne les eût séparés. On voulut s'adresser à moi : je renvoyai la décision de la chose à M. Duclos. Il fallut retourner à lui. M. le duc d'Aumont s'en mêla. Duclos crut enfin devoir céder à l'autorité, et la pièce fut donnée pour être jouée à Fontainebleau.

La partie à laquelle je m'étois le plus attaché, et où je m'éloignois le plus de la route commune, étoit le récitatif. Le mien étoit accentué d'une façon toute nouvelle, et marchoit avec le débit de la parole. On n'osa laisser cette horrible innovation, l'on craignoit qu'elle ne révoltât les oreilles moutonnières. Je consentis que Francueil et Jelyotte fissent un autre récitatif, mais je ne voulus pas m'en mêler.

Quand tout fut prêt et le jour fixé pour la représentation, l'on me proposa le voyage de Fontainebleau, pour voir au moins la dernière répétition. J'y fus avec Mlle Fel, Grimm, et, je crois, l'abbé Raynal, dans une voiture de la cour. La répétition fut passable; j'en fus plus content que je ne m'y étois attendu. L'orchestre étoit nombreux, composé de ceux de l'Opéra et de la musique du roi. Jelyotte faisoit Colin; Mlle Fel, Colette; Cuvilier, le devin; les chœurs étoient ceux de l'Opéra. Je dis peu de chose : c'étoit Jelyotte qui avoit tout dirigé; je ne voulus pas contrôler ce qu'il avoit fait; et, malgré mon ton romain, j'étois honteux comme un écolier au milieu de tout ce monde.

Le lendemain, jour de la représentation, j'allai déjeuner au café du Grand-Commun. Il y avoit là beaucoup de monde. On parloit de la

1. Rebel et Francœur. (Éd.)

répétition de la veille, et de la difficulté qu'il y avoit eu d'y entrer. Un officier qui étoit là dit qu'il étoit entré sans peine, conta au long ce qui s'y étoit passé, dépeignit l'auteur, rapporta ce qu'il avoit fait, ce qu'il avoit dit; mais ce qui m'émerveilla de ce récit assez long, fait avec autant d'assurance que de simplicité, fut qu'il ne s'y trouva pas un seul mot de vrai. Il m'étoit très-clair que celui qui parloit si savamment de cette répétition n'y avoit point été, puisqu'il avoit devant les yeux, sans le connoître, cet auteur qu'il disoit avoir tant vu. Ce qu'il y eut de plus singulier dans cette scène fut l'effet qu'elle fit sur moi. Cet homme étoit d'un certain âge; il n'avoit point l'air ni le ton fat et avantageux; sa physionomie annonçoit un homme de mérite, sa croix de Saint-Louis annonçoit un ancien officier. Il m'intéressoit, malgré son impudence et malgré moi; tandis qu'il débitoit ses mensonges je rougissois, je baissois les yeux; j'étois sur les épines; je cherchois quelquefois en moi-même s'il n'y auroit pas moyen de le croire dans l'erreur et de bonne foi. Enfin, tremblant que quelqu'un ne me reconnût et ne lui en fît l'affront, je me hâtai d'achever mon chocolat sans rien dire; et, baissant la tête en passant devant lui, je sortis le plus tôt qu'il me fut possible, tandis que les assistans péroroient sur sa relation. Je m'aperçus dans la rue que j'étois en sueur; et je suis sûr que si quelqu'un m'eût reconnu et nommé avant ma sortie, on m'auroit vu la honte et l'embarras d'un coupable, par le seul sentiment de la peine que ce pauvre homme auroit à souffrir si son mensonge étoit reconnu.

Me voici dans un de ces momens critiques de ma vie où il est difficile de ne faire que narrer, parce qu'il est presque impossible que la narration même ne porte empreinte de censure ou d'apologie. J'essayerai toutefois de rapporter comment et sur quels motifs je me conduisis, sans y ajouter ni louanges ni blâme.

J'étois ce jour-là dans le même équipage négligé qui m'étoit ordinaire; grande barbe et perruque assez mal peignée. Prenant ce défaut de décence pour un acte de courage, j'entrai de cette façon dans la même salle où devoient arriver, peu de temps après, le roi, la reine, la famille royale et toute la cour. J'allai m'établir dans la loge où me conduisit M. de Cury, et qui étoit la sienne; c'étoit une grande loge sur le théâtre, vis-à-vis une petite loge plus élevée, où se plaça le roi avec Mme de Pompadour. Environné de dames, et seul d'homme sur le devant de la loge, je ne pouvois douter qu'on ne m'eût mis là précisément pour être en vue. Quand on eut allumé, me voyant dans cet équipage au milieu de gens tous excessivement parés, je commençai d'être mal à mon aise : je me demandai si j'étois à ma place, si j'y étois mis convenablement, et après quelques minutes d'inquiétude, je me répondis : « Oui, » avec une intrépidité qui venoit peut-être plus de l'impossibilité de m'en dédire que de la force de mes raisons. Je me dis : « Je suis à ma place, puisque je vois jouer ma pièce, que j'y suis invité, que je ne l'ai faite que pour cela, et qu'après tout, personne n'a plus de droit que moi-même à jouir du fruit de mon travail et de mes talens. Je suis mis à mon ordinaire, ni mieux, ni pis : si je

recommence à m'asservir à l'opinion dans quelque chose, m'y voilà bientôt asservi derechef en tout. Pour être toujours moi-même, je ne dois rougir en quelque lieu que ce soit d'être mis selon l'état que j'ai choisi : mon extérieur est simple et négligé, mais non crasseux ni malpropre; la barbe ne l'est point en elle-même, puisque c'est la nature qui nous la donne, et que, selon les temps et les modes, elle est quelquefois un ornement. On me trouvera ridicule, impertinent! eh! que m'importe? Je dois savoir endurer le ridicule et le blâme, pourvu qu'ils ne soient pas mérités. » Après ce petit soliloque, je me raffermis si bien, que j'aurois été intrépide si j'eusse eu le besoin de l'être. Mais, soit effet de la présence du maître, soit naturelle disposition des cœurs, je n'aperçus rien que d'obligeant et d'honnête dans la curiosité dont j'étois l'objet. J'en fus touché jusqu'à recommencer d'être inquiet sur moi-même et sur le sort de ma pièce, craignant d'effacer des préjugés si favorables, qui sembloient ne chercher qu'à m'applaudir. J'étois armé contre la raillerie; mais leur air caressant, auquel je ne m'étois pas attendu, me subjugua si bien, que je tremblois comme un enfant quand on commença.

J'eus bientôt de quoi me rassurer. La pièce fut très-mal jouée quant aux acteurs, mais bien chantée et bien exécutée quant à la musique. Dès la première scène, qui véritablement est d'une naïveté touchante, j'entendis s'élever dans les loges un murmure de surprise et d'applaudissement jusqu' alors inouï dans ce genre de pièces. La fermentation croissante alla bientôt au point d'être sensible dans toute l'assemblée, et, pour parler à la Montesquieu, d'augmenter son effet par son effet même. A la scène des deux petites bonnes gens, cet effet fut à son comble. On ne claque point devant le roi; cela fit qu'on entendit tout : la pièce et l'auteur y gagnèrent. J'entendois autour de moi un chuchotement de femmes qui me sembloient belle comme des anges, et qui s'entre-disoient à demi-voix : « Cela est charmant, cela est ravissant; il n'y a pas un son là qui ne parle au cœur. » Le plaisir de donner de l'émotion à tant d'aimables personnes m'émut moi-même jusqu'aux larmes; et je ne les pus contenir au premier duo, en remarquant que je n'étois pas seul à pleurer. J'eus un moment de retour sur moi-même, en me rappelant le concert de M. de Treitorens. Cette réminiscence eut l'effet de l'esclave qui tenoit la couronne sur la tête des triomphateurs; mais elle fut courte, et je me livrai bientôt pleinement et sans distraction au plaisir de savourer ma gloire. Je suis pourtant sûr qu'en ce moment la volupté du sexe y entroit beaucoup plus que la vanité d'auteur; et sûrement s'il n'y eût eu là que des hommes, je n'aurois pas été dévoré, comme je l'étois sans cesse, du désir de recueillir de mes lèvres les délicieuses larmes que je faisois couler. J'ai vu des pièces exciter de plus vifs transports d'admiration, mais jamais une ivresse aussi pleine, aussi douce, aussi touchante, régner dans tout un spectacle, et surtout à la cour, un jour de première représentation. Ceux qui ont vu celle-là doivent s'en souvenir; car l'effet en fut unique.

Le même soir, M. le duc d'Aumont me fit dire de me trouver au

château le lendemain sur les onze heures, et qu'il me présenteroit au roi. M. de Cury, qui me fit ce message, ajouta qu'on croyoit qu'il s'agissoit d'une pension, et que le roi vouloit me l'annoncer lui-même.

Croira-t-on que la nuit qui suivit une aussi brillante journée fut une nuit d'angoisse et de perplexité pour moi? Ma première idée, après celle de cette présentation, se porta sur un fréquent besoin de sortir, qui m'avoit fait beaucoup souffrir le soir même au spectacle, et qui pouvoit me tourmenter le lendemain, quand je serois dans la galerie ou dans les appartemens du roi, parmi tous ces grands, attendant le passage de Sa Majesté. Cette infirmité étoit la principale cause qui me tenoit écarté des cercles, et qui m'empêchoit d'aller m'enfermer chez des femmes. L'idée seule de l'état où ce besoin pouvoit me mettre étoit capable de me le donner au point de m'en trouver mal, à moins d'un esclandre auquel j'aurois préféré la mort. Il n'y a que les gens qui connoissent cet état qui puissent juger de l'effroi d'en courir le risque.

Je me figurois ensuite devant le roi, présenté à Sa Majesté, qui daignoit s'arrêter et m'adresser la parole. C'étoit là qu'il falloit de la justesse et de la présence d'esprit pour répondre. Ma maudite timidité, qui me trouble devant le moindre inconnu, m'auroit-elle quitté devant le roi de France, ou m'auroit-elle permis de bien choisir à l'instant ce qu'il falloit dire? Je voulois, sans quitter l'air et le ton sévère que j'avois pris, me montrer sensible à l'honneur que me faisoit un si grand monarque. Il falloit envelopper quelque grande et utile vérité dans une louange belle et méritée. Pour préparer d'avance une réponse heureuse, il auroit fallu prévoir juste ce qu'il pourroit me dire; et j'étois sûr après cela de ne pas retrouver en sa présence un mot de ce que j'aurois médité. Que deviendrois-je en ce moment et sous les yeux de toute la cour, s'il alloit m'échapper dans mon trouble quelqu'une de mes balourdises ordinaires? Ce danger m'alarma, m'effraya, me fit frémir au point de me déterminer, à tout risque, de ne m'y pas exposer.

Je perdois, il est vrai, la pension qui m'étoit offerte en quelque sorte; mais je m'exemptois aussi du joug qu'elle m'eût imposé. Adieu la vérité, la liberté, le courage. Comment oser désormais parler d'indépendance et de désintéressement? Il ne falloit plus que parler ou me taire, en recevant cette pension : encore qui m'assuroit qu'elle me seroit payée? Que de pas à faire, que de gens à solliciter! Il m'en coûteroit plus de soins, et bien plus désagréables, pour la conserver que pour m'en passer. Je crus donc, en y renonçant, prendre un parti très-conséquent à mes principes, et sacrifier l'apparence à la réalité. Je dis ma résolution à Grimm, qui n'y opposa rien. Aux autres j'alléguai ma santé, et je partis le matin même.

Mon départ fit du bruit, et fut généralement blâmé. Mes raisons ne pouvoient être senties par tout le monde; m'accuser d'un sot orgueil étoit bien plutôt fait, et contentoit mieux la jalousie de quiconque sentoit en lui-même qu'il ne se seroit pas conduit ainsi. Le lendemain, Jelyotte m'écrivit un billet, où il me détailla le succès de ma pièce et

l'engouement où le roi lui-même en étoit. « Toute la journee, me marquoit-il, Sa Majesté ne cesse de chanter, avec la voix la plus fausse de son royaume : *J'ai perdu mon serviteur; j'ai perdu tout mon bonheur!* » Il ajoutoit que dans la quinzaine on devait donner une seconde représentation du *Devin*, qui constateroit aux yeux de tout le public le plein succès de la première.

Deux jours après, comme j'entrois le soir sur les neuf heures chez Mme d'Épinay, où j'allois souper, je me vis croisé par un fiacre à la porte. Quelqu'un qui étoit dans ce fiacre me fit signe d'y monter; j'y monte : c'étoit Diderot. Il me parla de la pension avec un feu que, sur pareil sujet, je n'aurois pas attendu d'un philosophe. Il ne me fit pas un crime de n'avoir pas voulu être présenté au roi; mais il m'en fit un terrible de mon indifférence pour la pension. Il me dit que, si j'étois désintéressé pour mon compte, il ne m'étoit pas permis de l'être pour celui de Mme Le Vasseur et de sa fille, que je leur devois de n'omettre aucun moyen possible et honnête de leur donner du pain : et comme on ne pouvoit pas dire, après tout, que j'eusse refusé cette pension, il soutint que, puisqu'on avoit paru disposé à me l'accorder, je devois la solliciter et l'obtenir, à quelque prix que ce fût. Quoique je fusse touché de son zèle, je ne pus goûter ses maximes, et nous eûmes à ce sujet une dispute très-vive, la première que j'aie eue avec lui; et nous n'en avons jamais eu que de cette espèce, lui me prescrivant ce qu'il prétendoit que je devois faire, et moi m'en défendant parce que je croyois ne le devoir pas.

Il étoit tard quand nous nous quittâmes. Je voulus le mener souper chez Mme d'Épinay, il ne le voulut point; et quelque effort que le désir d'unir tous ceux que j'aime m'ait fait faire en divers temps pour l'engager à la voir, jusqu'à la mener à sa porte qu'il nous tint fermée, il s'en est toujours défendu, ne parlant d'elle qu'en termes très-méprisans. Ce ne fut qu'après ma brouillerie avec elle et avec lui qu'ils se lièrent, et qu'il commença d'en parler avec honneur.

Depuis lors Diderot et Grimm semblèrent prendre à tâche d'aliéner de moi les gouverneuses, leur faisant entendre que si elles n'étoient pas plus à leur aise, c'étoit mauvaise volonté de ma part, et qu'elles ne feroient jamais rien avec moi. Ils tâchoient de les engager à me quitter, leur promettant un regrat de sel, un bureau à tabac, et je ne sais quoi encore, par le crédit de Mme d'Épinay. Ils voulurent même entraîner Duclos, ainsi que d'Holbach, dans leur ligue; mais le premier s'y refusa toujours. J'eus alors quelque vent de tout ce manége; mais je ne l'appris bien distinctement que longtemps après, et j'eus souvent à déplorer le zèle aveugle et peu discret de mes amis, qui, cherchant à me réduire, incommodé comme j'étois, à la plus triste solitude, travailloient dans leur idée à me rendre heureux par les moyens les plus propres en effet à me rendre misérable.

(1753.) Le carnaval suivant 1753, *le Devin* fut joué à Paris, et j'eus le temps, dans cet intervalle, d'en faire l'ouverture et le divertissement. Ce divertissement, tel qu'il est gravé, devoit être en action d'un bout à l'autre, et dans un sujet suivi, qui, selon moi, fournis-

soit des tableaux très-agréables. Mais quand je proposai cette idée à l'Opéra, on ne m'entendit seulement pas, et il fallut coudre des chants et des danses à l'ordinaire : cela fit que ce divertissement, quoique plein d'idées charmantes, qui ne déparent point les scènes, réussit très-médiocrement. J'ôtai le récitatif de Jelyotte, et je rétablis le mien, tel que je l'avois fait d'abord et qu'il est gravé ; et ce récitatif, un peu francisé, je l'avoue, c'est-à-dire traîné par les acteurs, loin de choquer personne, n'a pas moins réussi que les airs et a paru même au public, tout aussi bien fait pour le moins. Je dédiai ma pièce à Duclos qui l'avoit protégée, et je déclarai que ce seroit ma seule dédicace. J'en ai pourtant fait une seconde avec son consentement ; mais il a dû se tenir encore plus honoré de cette exception que si je n'en avois fait aucune.

J'ai sur cette pièce beaucoup d'anecdotes, sur lesquelles des choses plus importantes à dire ne me laissent pas le loisir de m'étendre ici. J'y reviendrai peut-être un jour dans le supplément. Je n'en saurois pourtant omettre une qui peut avoir trait à tout ce qui suit. Je visitois un jour dans le cabinet du baron d'Holbach sa musique ; après en avoir parcouru de beaucoup d'espèces, il me dit, en me montrant un recueil de pièces de clavecin : « Voilà des pièces qui ont été composées pour moi ; elles sont pleines de goût, bien chantantes ; personne ne les connoît ni ne les verra que moi seul. Vous en devriez choisir quelqu'une pour l'insérer dans votre divertissement. » Ayant dans la tête des sujets d'airs et de symphonies beaucoup plus que je n'en pouvois employer, je me souciois très-peu des siens. Cependant il me pressa tant, que par complaisance je choisis une pastorale que j'abrégeai et que je mis en trio pour l'entrée des compagnes de Colette. Quelques mois après, et tandis qu'on représentoit *le Devin*, entrant un jour chez Grimm, je trouvai du monde autour de son clavecin, d'où il se leva brusquement à mon arrivée. En regardant machinalement sur son pupitre, j'y vis ce même recueil du baron d'Holbach, ouvert précisément à cette même pièce qu'il m'avoit pressé de prendre, en m'assurant qu'elle ne sortiroit jamais de ses mains. Quelque temps après, je vis encore ce même recueil ouvert sur le clavecin de M. d'Épinay, un jour qu'il avoit musique chez lui. Grimm ni personne n'a jamais parlé de cet air, et je n'en parle ici moi-même que parce qu'il se répandit quelque temps après un bruit que je n'étois pas l'auteur du *Devin du village*. Comme je ne fus jamais un grand croque-note, je suis persuadé que sans mon *Dictionnaire de musique* on auroit dit à la fin que je ne la savois pas[1].

Quelque temps avant qu'on donnât *le Devin du village*, il étoit arrivé à Paris des bouffons italiens, qu'on fit jouer sur le théâtre de l'Opéra sans prévoir l'effet qu'ils y alloient faire[2]. Quoiqu'ils fussent

1. Je ne prévoyais guère encore qu'on le diroit enfin, malgré le *Dictionnaire*.

2. Ils commencèrent à jouer au mois d'août 1752, et restèrent jusqu'en mars 1754. Pendant ces vingt mois ils représentèrent douze pièces dont

détestables, et que l'orchestre, alors très-ignorant, estropiât à plaisir les pièces qu'ils donnèrent, elles ne laissèrent pas de faire à l'Opéra françois un tort qu'il n'a jamais réparé. La comparaison de ces deux musiques, entendues le même jour sur le même théâtre, déboucha les oreilles françoises : il n'y en eut point qui pût endurer la traînerie de leur musique, après l'accent vif et marqué de l'italienne; sitôt que les bouffons avoient fini, tout s'en alloit. On fut forcé de changer l'ordre, et de mettre les bouffons à la fin. On donnoit *Églé*, *Pygmalion*, *le Sylphe*; rien ne tenoit. Le seul *Devin du village* soutint la comparaison, et plut encore après *la Serva padrona*. Quand je composai mon intermède, j'avois l'esprit rempli de ceux-là; ce furent eux qui m'en donnèrent l'idée, et j'étois bien éloigné de prévoir qu'on les passeroit en revue à côté de lui. Si j'eussé été un pillard, que de vols seroient alors devenus manifestes, et combien on eût pris soin de les faire sentir! Mais rien : on a eu beau faire, on n'a pas trouvé dans ma musique la moindre réminiscence d'aucune autre; et tous mes chants, comparés aux prétendus originaux, se sont trouvés aussi neufs que le caractère de musique que j'avois créé. Si l'on eût mis Mondonville ou Rameau à pareille épreuve, ils n'en seroient sortis qu'en lambeaux.

Les bouffons firent à la musique italienne des sectateurs très-ardens. Tout Paris se divisa en deux partis plus échauffés que s'il se fût agi d'une affaire d'État ou de religion. L'un plus puissant, plus nombreux, composé des grands, des riches et des femmes, soutenoit la musique françoise; l'autre, plus vif, plus fier, plus enthousiaste, étoit composé des vrais connoisseurs, des gens à talens, des hommes de génie. Son petit peloton se rassembloit à l'Opéra, sous la loge de la reine. L'autre parti remplissoit tout le reste du parterre et de la salle; mais son foyer principal étoit sous la loge du roi. Voilà d'où vinrent ces noms de partis célèbres dans ce temps-là, de *coin du roi* et de *coin de la reine*. La dispute, en s'animant, produisit des brochures[1]. Le coin du roi voulut plaisanter; il fut moqué par *le Petit Prophète;* il voulut se mêler de raisonner; il fut écrasé par la *Lettre sur la musique françoise*. Ces deux petits écrits, l'un de Grimm, et l'autre de moi, sont les seuls qui survivent à cette querelle : tous les autres sont déjà morts.

Mais *le Petit Prophète*, qu'on s'obstina longtemps à m'attribuer malgré moi, fut pris en plaisanterie, et ne fit pas la moindre peine à son auteur; au lieu que la *Lettre sur la musique* fut prise au sérieux, et souleva contre moi toute la nation, qui se crut offensée dans sa musique. La description de l'incroyable effet de cette brochure seroit

voici les titres : 1° *la Serva padrona*, de Pergolèse; 2° *il Giocatore*, d'Orlandini et d'autres; 3° *il Maestro di musica*, de plusieurs; 4° *la Finta Cameria*, de Altella; 5° *la Donna superba*, de plusieurs; 6° *la Scaltra Covernatrice*, de Cocchi; 7° *il Cinese rimpatriato*, de Sellitti; 8° *la Zingara*, de Rinaldo; 9° *gli Artigiani arricchiti*, de Latilla; 10° *il Paratagio*, de Jomelli; 11° *Bertoldo in corte*, de Ciampi; 12° *i Viaggiatori*, de Leo. (Éd.)

1. Il y en eut plus de soixante. (Éd.)

digne de la plume de Tacite. C'étoit le temps de la grande querelle du parlement et du clergé. Le parlement venait d'être exilé; la fermentation étoit au comble : tout menaçoit d'un prochain soulèvement. La brochure parut, à l'instant toutes les autres querelles furent oubliées; on ne songea qu'au péril de la musique françoise, et il n'y eut plus de soulèvement que contre moi. Il fut tel que la nation n'en est jamais bien revenue. A la cour on ne balançoit qu'entre la Bastille et l'exil; et la lettre de cachet alloit être expédiée, si M. de Voyer n'en eût fait sentir le ridicule. Quand on lira que cette brochure a peut-être empêché une révolution dans l'État, on croira rêver. C'est pourtant une vérité bien réelle, que tout Paris peut encore attester, puisqu'il n'y a pas aujourd'hui plus de quinze ans de cette singulière anecdote.

Si l'on n'attenta pas à ma liberté, l'on ne m'épargna pas du moins les insultes; ma vie même fut en danger. L'orchestre de l'Opéra fit l'honnête complot de m'assassiner quand j'en sortirois. On me le dit; je n'en fus que plus assidu à l'Opéra, et je ne sus que longtemps après que M. Ancelet, officier des mousquetaires, qui avoit de l'amitié pour moi, avoit détourné l'effet du complot en me faisant escorter à mon insu à la sortie du spectacle. La ville venoit d'avoir la direction de l'Opéra. Le premier exploit du prévôt des marchands fut de me faire ôter mes entrées, et cela de la façon la plus malhonnête qu'il fut possible, c'est-à-dire en me les faisant refuser publiquement à mon passage : de sorte que je fus obligé de prendre un billet d'amphithéâtre pour n'avoir pas l'affront de m'en retourner ce jour-là. L'injustice étoit d'autant plus criante que le seul prix que j'avois mis à ma pièce, en la leur cédant, étoit mes entrées à perpétuité; car, quoique ce fût un droit pour tous les auteurs, et que j'eusse ce droit à double titre, je ne laissai pas de le stipuler expressément en présence de M. Duclos. Il est vrai qu'on m'envoya pour mes honoraires, par le caissier de l'Opéra, cinquante louis que je n'avois pas demandés; mais outre que ces cinquante louis ne faisoient pas même la somme qui me revenoit dans les règles, ce payement n'avait rien de commun avec le droit d'entrées, formellement stipulé, et qui en étoit entièrement indépendant. Il y avoit dans ce procédé une telle complication d'iniquité et de brutalité, que le public, alors dans sa plus grande animosité contre moi; ne laissa pas d'en être unanimement choqué; et tel qui m'avoit insulté la veille crioit le lendemain tout haut dans la salle qu'il étoit honteux d'ôter ainsi les entrées à un auteur qui les avoit si bien méritées, et qui pouvoit même les réclamer pour deux. Tant est juste le proverbe italien : qu'*ogn' un ama la giustizia in cosa d'altrui.*

Je n'avois là-dessus qu'un parti à prendre : c'étoit de réclamer mon ouvrage, puisqu'on m'en ôtoit le prix convenu. J'écrivis pour cet effet à M. d'Argenson, qui avoit le département de l'Opéra; et je joignis à ma lettre un mémoire qui étoit sans réplique, et qui demeura sans réponse et sans effet, ainsi que ma lettre. Le silence de cet homme injuste me resta sur le cœur, et ne contribua pas à augmenter l'estime très-médiocre que j'eus toujours pour son caractère et pour ses talens. C'est ainsi qu'on a gardé ma pièce à l'Opéra, en me frustrant du prix

pour lequel je l'avois cédée. Du foible au fort, ce seroit voler; du fort au foible, c'est seulement s'approprier le bien d'autrui.

Quant au produit pécuniaire de cet ouvrage, quoiqu'il ne m'ait pas rapporté le quart de ce qu'il auroit rapporté dans les mains d'un autre, il ne laissa pas d'être assez grand pour me mettre en état de subsister plusieurs années, et suppléer à la copie qui alloit toujours assez mal. J'eus cent louis du roi, cinquante de Mme de Pompadour pour la représentation de Belle-Vue, où elle fit elle-même le rôle de Colin, cinquante de l'Opéra, et cinq cents francs de Pissot pour la gravure; en sorte que cet intermède, qui ne me coûta jamais que cinq ou six semaines de travail, me rapporta presque autant d'argent, malgré mon malheur et ma balourdise, que m'en a depuis rapporté l'*Émile*, qui m'avoit coûté vingt ans de méditation et trois ans de travail. Mais je payai bien l'aisance pécuniaire où me mit cette pièce par les chagrins infinis qu'elle m'attira; elle fut le germe des secrètes jalousies qui n'ont éclaté que longtemps après. Depuis son succès, je ne remarquai plus ni dans Grimm, ni dans Diderot, ni dans presque aucun des gens de lettres de ma connoissance, cette cordialité, cette franchise, ce plaisir de me voir, que j'avois cru trouver en eux jusqu'alors. Dès que je paroissois chez le baron, la conversation cessoit d'être générale. On se rassembloit par petits pelotons, on se chuchotoit à l'oreille, et je restois seul sans savoir avec qui parler. J'endurai longtemps ce choquant abandon; et voyant que Mme d'Holbach, qui étoit douce et aimable, me recevoit toujours bien, je supportois les grossièretés de son mari, tant qu'elles furent supportables; mais un jour il m'entreprit sans sujet, sans prétexte et avec une telle brutalité, devant Diderot, qui ne dit pas un mot, et devant Margency, qui m'a dit souvent depuis lors avoir admiré la douceur et la modération de mes réponses, qu'enfin chassé de chez lui par ce traitement indigne, j'en sortis, résolu de n'y plus rentrer. Cela ne m'empêcha pas de parler toujours honorablement de lui et de sa maison, tandis qu'il ne s'exprimoit jamais sur mon compte qu'en termes outrageans, méprisans, sans me désigner autrement que par ce *petit cuistre*, et sans pouvoir cependant articuler aucun tort d'aucune espèce que j'aie eu jamais avec lui, ni avec personne à qui il prît intérêt. Voilà comment il finit par vérifier mes prédictions et mes craintes. Pour moi, je crois que mesdits amis m'auroient pardonné de faire des livres, et d'excellens livres, parce que cette gloire ne leur étoit pas étrangère; mais qu'ils ne purent me pardonner d'avoir fait un opéra, ni les succès brillans qu'eut cet ouvrage, parce qu'aucun d'eux n'étoit en état de courir la même carrière, ni d'aspirer aux mêmes honneurs. Duclos seul, au-dessus de cette jalousie, parut même augmenter d'amitié pour moi, et m'introduisit chez Mlle Quinault, où je trouvai autant d'attentions, d'honnêtetés, de caresses, que j'avois peu trouvé tout cela chez M. d'Holbach.

Tandis qu'on jouoit *le Devin du village* à l'Opéra, il étoit aussi question de son auteur à la Comédie-Françoise, mais un peu moins heureusement. N'ayant pu, dans sept ou huit ans, faire jouer mon

*Narcisse* aux Italiens, je m'étois dégoûté de ce théâtre, par le mauvais jeu des acteurs dans le françois, et j'aurois bien voulu avoir fait passer ma pièce aux François plutôt que chez eux. Je parlai de ce désir au comédien La Noue, avec lequel j'avois fait connoissance, et qui, comme on sait, étoit homme de mérite et auteur. *Narcisse* lui plut, il se chargea de le faire jouer anonyme, et en attendant il me procura les entrées, qui me furent d'un très-grand agrément, car j'ai toujours préféré le Théâtre-François aux deux autres. La pièce fut reçue avec applaudissement, et représentée sans qu'on en nommât l'auteur[1]; mais j'ai lieu de croire que les comédiens et bien d'autres ne l'ignoroient pas. Les demoiselles Gaussin et Grandval jouoient les rôles d'amoureuses; et quoique l'intelligence du tout fût manquée, à mon avis, on ne pouvoit pas appeler cela une pièce absolument mal jouée. Toutefois je fus surpris et touché de l'indulgence du public, qui eut la patience de l'entendre tranquillement d'un bout à l'autre, et d'en souffrir même une seconde représentation, sans donner le moindre signe d'impatience. Pour moi, je m'ennuyai tellement à la première, que je ne pus tenir jusqu'à la fin; et sortant du spectacle, j'entrai au café de Procope, où je trouvai Boissi et quelques autres, qui probablement s'étoient ennuyés comme moi. Là je dis hautement mon *peccavi*, m'avouant humblement ou fièrement l'auteur de la pièce, et en parlant comme tout le monde en pensoit. Cet aveu public de l'auteur d'une mauvaise pièce qui tombe fut fort admiré, et me parut très-peu pénible. J'y trouvai même un dédommagement d'amour-propre dans le courage avec lequel il fut fait, et je crois qu'il y eut en cette occasion plus d'orgueil à parler qu'il n'y auroit eu de sotte honte à se taire. Cependant comme il étoit sûr que la pièce, quoique glacée à la représentation, soutenoit la lecture, je la fis imprimer; et dans la préface, qui est un de mes bons écrits, je commençai de mettre à découvert mes principes, un peu plus que je n'avois fait jusqu'alors.

J'eus bientôt occasion de les développer tout à fait dans un ouvrage de plus grande importance; car ce fut, je pense, en cette année 1753 que parut sur le programme de l'Académie de Dijon *Sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*. Frappé de cette grande question, je fus surpris que cette académie eût osé la proposer; mais puisqu'elle avoit eu ce courage, je pouvois bien avoir celui de la traiter, et je l'entrepris.

Pour méditer à mon aise ce grand sujet, je fis à Saint-Germain un voyage de sept ou huit jours, avec Thérèse, notre hôtesse, qui étoit une bonne femme, et une de ses amies. Je compte cette promenade pour une des plus agréables de ma vie. Il faisoit très-beau; ces bonnes femmes se chargèrent des soins et de la dépense; Thérèse s'amusoit avec elles; et moi, sans souci de rien, je venois m'égayer sans gêne aux heures des repas. Tout le reste du jour, enfoncé dans la forêt, j'y cherchois, j'y trouvois l'image des premiers temps, dont je traçois fièrement l'histoire; je faisois main basse sur les petits mensonges des

1. Le 18 décembre 1752.

hommes ; j'osois dévoiler à nu leur nature, suivre le progrès du temps et des choses qui l'ont défigurée, et comparant l'homme de l'homme avec l'homme naturel, leur montrer dans son perfectionnement prétendu la véritable source de ses misères. Mon âme, exaltée par ces contemplations sublimes, s'élevoit auprès de la Divinité; et voyant de là mes semblables suivre, dans l'aveugle route de leurs préjugés, celle de leurs erreurs, de leurs malheurs, de leurs crimes, je leur criois d'une foible voix qu'ils ne pouvoient entendre : « Insensés, qui vous plaignez sans cesse de la nature, apprenez que tous vos maux viennent de vous ! »

De ces méditations résulta le *Discours sur l'inégalité*, ouvrage qui fut plus du goût de Diderot que tous mes autres écrits, et pour lequel ses conseils me furent le plus utiles[1], mais qui ne trouva dans toute l'Europe que peu de lecteurs qui l'entendissent, et aucun de ceux-là qui voulût en parler. Il avoit été fait pour concourir au prix : je l'envoyai donc, mais sûr d'avance qu'il ne l'auroit pas, et sachant bien que ce n'est pas pour des pièces de cette étoffe que sont fondés les prix des académies.

Cette promenade et cette occupation firent du bien à mon humeur et à ma santé. Il y avoit déjà plusieurs années que, tourmenté de ma rétention d'urine, je m'étois livré tout à fait aux médecins, qui, sans alléger mon mal, avoient épuisé mes forces et détruit mon tempérament. Au retour de Saint-Germain, je me trouvai plus de forces, et me sentis beaucoup mieux. Je suivis cette indication, et, resolu de guérir ou mourir sans médecins et sans remèdes, je leur dis adieu pour jamais, et je me mis à vivre au jour la journée, restant coi quand je ne pouvois aller, et marchant sitôt que j'en avois la force. Le train de Paris parmi les gens à prétentions étoit si peu de mon goût ; les cabales des gens de lettres, leurs honteuses querelles, leur peu de bonne foi dans leurs livres, leurs airs tranchans dans le monde m'étoient si odieux, si antipathiques, je trouvois si peu de douceur, d'ouverture de cœur, de franchise dans le commerce même de mes amis, que, rebuté de cette vie tumultueuse, je commençois à soupirer ardemment après le séjour de la campagne ; et ne voyant pas que mon métier me permît de m'y établir, j'y courois du moins passer les heures que j'avois de libres. Pendant plusieurs mois, d'abord après mon dîner, j'allois me promener seul au bois de Boulogne, méditant des sujets d'ouvrages, et je ne revenois qu'à la nuit.

1. Dans le temps que j'écrivois ceci, je n'avois encore aucun soupçon du grand complot de Diderot et de Grimm ; sans quoi j'aurois aisément reconnu combien le premier abusoit de ma confiance, pour donner à mes écrits ce ton dur et cet air noir qu'ils n'eurent plus quand il cessa de me diriger. Le morceau du philosophe qui s'argumente en se bouchant les oreilles pour s'endurcir aux plaintes d'un malheureux est de sa façon ; et il m'en avoit fourni d'autres plus forts encore, que je ne pus me résoudre à employer. Mais attribuant cette humeur noire à celle que lui avoit donnée le donjon de Vincennes, et dont on retrouve dans son Clairval une assez forte dose, il ne me vint jamais à l'esprit d'y soupçonner la moindre méchanceté.

(1754-1756.) Gauffecourt, avec lequel j'étois a ors extrêmement lié, se voyant obligé d'aller à Genève pour son emploi, me proposa ce voyage : j'y consentis. Je n'étois pas assez bien pour me passer des soins de la gouverneuse : il fut décidé qu'elle seroit du voyage, que sa mère garderoit la maison; et, tous nos arrangemens pris, nous partîmes tous trois ensemble le 1er juin 1754.

Je dois noter ce voyage comme l'époque de la première expérience qui, jusqu'à l'âge de quarante-deux ans que j'avois alors, ait porté atteinte au naturel pleinement confiant avec lequel j'étois né, et auquel je m'étois toujours livré sans réserve et sans inconvénient. Nous avions un carrosse bourgeois, qui nous menoit avec les mêmes chevaux à très-petites journées. Je descendois et marchois souvent à pied. A peine étions-nous à la moitié de notre route, que Thérèse marqua la plus grande répugnance à rester seule dans la voiture avec Gauffecourt, et que quand, malgré ses prières, je voulois descendre, elle descendoit et marchoit aussi. Je la grondai longtemps de ce caprice, et même je m'y opposai tout à fait, jusqu'à ce qu'elle se vit forcée enfin de m'en déclarer la cause. Je crus rêver, je tombai des nues quand j'appris que mon ami M. de Gauffecourt, âgé de plus de soixante ans, podagre, impotent, usé de plaisirs et de jouissances, travailloit depuis notre départ à corrompre une personne qui n'étoit plus ni belle ni jeune, qui appartenoit à son ami; et cela par les moyens les plus bas, les plus honteux, jusqu'à lui présenter sa bourse, jusqu'à tenter de l'émouvoir par la lecture d'un livre abominable, et par la vue des figures infâmes dont il étoit plein. Thérèse, indignée, lui lança une fois son vilain livre par la portière; et j'appris que le premier jour, une violente migraine m'ayant fait aller coucher sans souper, il avoit employé tout le temps de ce tête-à-tête à des tentatives et des manœuvres plus dignes d'un satyre et d'un bouc que d'un honnête homme, auquel j'avois confié ma compagne et moi-même. Quelle surprise! quel serrement de cœur tout nouveau pour moi! Moi qui jusqu'alors avois cru l'amitié inséparable de tous les sentimens aimables et nobles qui font tout son charme, pour la première fois de ma vie je me vois forcé de l'allier au dédain, et d'ôter ma confiance et mon estime à un homme que j'aime et dont je me crois aimé! Le malheureux me cachoit sa turpitude. Pour ne pas exposer Thérèse, je me vis forcé de lui cacher mon mépris, et de recéler au fond de mon cœur des sentimens qu'il ne devoit pas connoître. Douce et sainte illusion de l'amitié! Gauffecourt leva le premier ton voile à mes yeux. Que de mains cruelles l'ont empêché depuis lors de retomber!

A Lyon, je quittai Gauffecourt, pour prendre ma route par la Savoie, ne pouvant me résoudre à passer derechef si près de maman sans la revoir. Je la revis.... Dans quel état, mon Dieu! quel avilissement! Que lui restoit-il de sa vertu première? Étoit-ce la même Mme de Warens, jadis si brillante, à qui le curé Pontverre m'avoit adressé? Que mon cœur fut navré! Je ne vis plus pour elle d'autre ressource que de se dépayser. Je lui réitérai vivement et vainement les instances que je lui avois faites plusieurs fois dans mes lettres, de

venir vivre paisiblement avec moi, qui voulois consacrer mes jours et ceux de Thérèse à rendre les siens heureux. Attachée à sa pension, dont cependant, quoique exactement payée, elle ne tiroit plus rien depuis longtemps, elle ne m'écouta pas. Je lui fis encore quelque légère part de ma bourse, bien moins que je n'aurois dû, bien moins que je n'aurois fait, si je n'eusse été parfaitement sûr qu'elle n'en profiteroit pas d'un sou. Durant mon séjour à Genève, elle fit un voyage en Chablais, et vint me voir à Grange-Canal. Elle manquoit d'argent pour achever son voyage : je n'avois pas sur moi ce qu'il falloit pour cela; je le lui envoyai une heure après par Thérèse. Pauvre maman! Que je dise encore ce trait de son cœur. Il ne lui restoit pour dernier bijou qu'une petite bague; elle l'ôta de son doigt pour la mettre à celui de Thérèse, qui la remit à l'instant au sien, en baisant cette noble main qu'elle arrosa de ses pleurs. Ah! c'étoit alors le moment d'acquitter ma dette. Il falloit tout quitter pour la suivre, m'attacher à elle jusqu'à sa dernière heure, et partager son sort quel qu'il fût. Je n'en fis rien. Distrait par un autre attachement, je sentis relâcher le mien pour elle, faute d'espoir de pouvoir le lui rendre utile. Je gémis sur elle, et ne la suivis pas. De tous les remords que j'ai sentis en ma vie, voilà le plus vif et le plus permanent. Je méritai par là les châtimens terribles qui depuis lors n'ont cessé de m'accabler : puissent-ils avoir expié mon ingratitude! Elle fut dans ma conduite; mais elle a trop déchiré mon cœur pour que jamais ce cœur ait été celui d'un ingrat.

Avant mon départ de Paris, j'avois esquissé la dédicace de mon *Discours sur l'inégalité*. Je l'achevai à Chambéry, et la datai du même lieu, jugeant qu'il étoit mieux, pour éviter toute chicane, de ne la dater ni de France ni de Genève. Arrivé dans cette ville, je me livrai à l'enthousiasme républicain qui m'y avoit amené. Cet enthousiasme augmenta par l'accueil que j'y reçus. Fêté, caressé dans tous les états, je me livrai tout entier au zèle patriotique, et, honteux d'être exclu de mes droits de citoyen par la profession d'un autre culte que celui de mes pères, je résolus de reprendre ouvertement ce dernier. Je pensois que l'Évangile étant le même pour tous les chrétiens, et le fond du dogme n'étant différent qu'en ce qu'on se mêloit d'expliquer ce qu'on ne pouvoit entendre, il appartenoit en chaque pays au seul souverain de fixer et le culte et ce dogme inintelligible, et qu'il étoit par conséquent du devoir du citoyen d'admettre le dogme et de suivre le culte prescrit par la loi. La fréquentation des encyclopédistes, loin d'ébranler ma foi, l'avoit affermie par mon aversion naturelle pour la dispute et pour les partis. L'étude de l'homme et de l'univers m'avoit montré partout les causes finales et l'intelligence qui les dirigeoit. La lecture de la Bible, et surtout de l'Évangile, à laquelle je m'appliquois depuis quelques années, m'avoit fait mépriser les basses et sottes interprétations que donnoient à Jésus-Christ les gens les moins dignes de l'entendre. En un mot, la philosophie, en m'attachant à l'essentiel de la religion, m'avoit détaché de ce fatras de petites formules dont les hommes l'ont offusquée. Jugeant qu'il n'y avoit pas pour un homme

raisonnable deux manières d'être chrétien, je jugeois aussi que tout ce qui est forme et discipline étoit dans chaque pays du ressort des lois. De ce principe si sensé, si social, si pacifique, et qui m'a attiré de si cruelles persécutions, il s'ensuivoit que, voulant être citoyen, je devois être protestant, et rentrer dans le culte établi dans mon pays. Je m'y déterminai; je me soumis même aux instructions du pasteur de la paroisse où je logeois, laquelle étoit hors de la ville. Je désirai seulement de n'être pas obligé de paroître en consistoire. L'édit ecclésiastique cependant y étoit formel : on voulut bien y déroger en ma faveur, et l'on nomma une commission de cinq ou six membres pour recevoir en particulier ma profession de foi. Malheureusement le ministre Perdriau, homme aimable et doux, avec qui j'étois lié, s'avisa de me dire qu'on se réjouissoit de m'entendre parler dans cette petite assemblée. Cette attente m'effraya si fort, qu'ayant étudié jour et nuit, pendant trois semaines, un petit discours que j'avois préparé, je me troublai lorsqu'il fallut le réciter, au point de n'en pouvoir pas dire un seul mot; et je fis dans cette conférence le rôle du plus sot écolier. Les commissaires parloient pour moi; je répondois bêtement *oui* et *non* : ensuite je fus admis à la communion, et réintégré dans mes droits de citoyen : je fus inscrit comme tel dans le rôle des gardes que payent les seuls citoyens et bourgeois, et j'assistai à un conseil général *extraordinaire*, pour recevoir le serment du syndic Mussard. Je fus si touché des bontés que me témoignèrent en cette occasion le conseil, le consistoire, et des procédés obligeans et honnêtes de tous les magistrats, ministres et citoyens, que pressé par le bonhomme Deluc, qui m'obsédoit sans cesse, et encore plus par mon propre penchant, je ne songeai à retourner à Paris que pour dissoudre mon ménage, mettre en règle mes petites affaires, placer Mme Le Vasseur et son mari, ou pourvoir à leur subsistance, et revenir avec Thérèse m'établir à Genève pour le reste de mes jours.

Cette résolution prise, je fis trêve aux affaires sérieuses pour m'amuser avec mes amis jusqu'au temps de mon départ. De tous ces amusemens, celui qui me plut davantage fut une promenade autour du lac, que je fis en bateau avec Deluc père, sa bru, ses deux fils et ma Thérèse. Nous mîmes sept jours à cette tournée, par le plus beau temps du monde. J'en gardai le vif souvenir des sites qui m'avoient frappé à l'autre extrémité du lac, et dont je fis la description quelques années après dans *la Nouvelle Héloïse*.

Les principales liaisons que je fis à Genève, outre les Deluc, dont j'ai parlé, furent le jeune ministre Vernes, que j'avois déjà connu à Paris, et dont j'augurois mieux qu'il n'a valu dans la suite; M. Perdriau, alors pasteur de campagne, aujourd'hui professeur de belles-lettres, dont la société, pleine de douceur et d'aménité, me sera toujours regrettable, quoiqu'il ait cru du bel air de se détacher de moi; M. Jalabert, alors professeur de physique, depuis conseiller et syndic, auquel je lus mon *Discours sur l'inégalité*, mais non pas la dédicace, et qui en parut transporté; le professeur Lullin, avec lequel, jusqu'à sa mort, je suis resté en correspondance, et qui m'avoit même chargé

d'emplettes de livres pour la Bibliothèque; le professeur Vernet, qui me tourna le dos, comme tout le monde, après que je lui eus donné des preuves d'attachement et de confiance qui l'auroient dû toucher, si un théologien pouvoit être touché de quelque chose; Chappuis, commis et successeur de Gauffecourt, qu'il voulut supplanter, et qui bientôt fut supplanté lui-même; Marcet de Mezières, ancien ami de mon père, et qui s'étoit montré le mien, mais qui après avoir jadis bien mérité de la patrie, s'étant fait auteur dramatique et prétendant aux Deux-Cents, changea de maximes, et devint ridicule après sa mort. Mais celui de tous dont j'attendois davantage fut Moultou, jeune homme de la plus grande espérance par ses talens, par son esprit plein de feu, que j'ai toujours aimé, quoique sa conduite à mon égard ait été souvent équivoque, et qu'il ait des liaisons avec mes plus cruels ennemis, mais que, avec tout cela, je ne puis m'empêcher de regarder encore comme appelé à être un jour le défenseur de ma mémoire et le vengeur de son ami.

Au milieu de ces dissipations, je ne perdis ni le goût ni l'habitude de mes promenades solitaires, et j'en faisois souvent d'assez grandes sur les bords du lac, durant lesquelles ma tête, accoutumée au travail, ne demeuroit pas oisive. Je digérois le plan déjà formé de mes *Institutions politiques*, dont j'aurai bientôt à parler; je méditois une *Histoire du Valais*, un plan de tragédie en prose, dont le sujet, qui n'étoit pas moins que Lucrèce, ne m'ôtoit pas l'espoir d'atterrer les rieurs, quoique j'osasse laisser paroître encore cette infortunée, quand elle ne le peut plus sur aucun théâtre françois. Je m'essayois en même temps sur Tacite, et je traduisis le premier livre de son *Histoire*, qu'on trouvera parmi mes papiers.

Après quatre mois de séjour à Genève, je retournai au mois d'octobre à Paris, et j'évitai de passer par Lyon, pour ne pas me retrouver en route avec Gauffecourt. Comme il entroit dans mes arrangemens de ne revenir à Genève que le printemps prochain, je repris pendant l'hiver mes habitudes et mes occupations, dont la principale fut de voir les épreuves de mon *Discours sur l'inégalité*, que je faisois imprimer en Hollande par le libraire Rey, dont je venois de faire la connoissance à Genève. Comme cet ouvrage étoit dédié à la république, et que cette dédicace pouvoit ne pas plaire au conseil, je voulois attendre l'effet qu'elle feroit à Genève, avant que d'y retourner. Cet effet ne me fut pas favorable; et cette dédicace, que le plus pur patriotisme m'avoit dictée, ne fit que m'attirer des ennemis dans le conseil, et des jaloux dans la bourgeoisie. M. Chouet, alors premier syndic, m'écrivit une lettre honnête, mais froide, qu'on trouvera dans mes recueils, liasse A, nº 3. Je reçus des particuliers, entre autres de Deluc et de Jalabert, quelques complimens; et ce fut là tout : je ne vis point qu'aucun Génevois me sût un vrai gré du zèle de cœur qu'on sentoit dans cet ouvrage. Cette indifférence scandalisa tous ceux qui la remarquèrent. Je me souviens que, dînant un jour à Clichy, chez Mme Dupin, avec Crommelin, résident de la république, et avec M. de Mairan, celui-ci dit, en pleine table, que le conseil me devoit un présent et des

honneurs publics pour cet ouvrage, et qu'il se déshonoroit s'il y manquoit. Crommelin, qui étoit un petit homme noir et bassement méchant, n'osa rien répondre en ma présence, mais il fit une grimace effroyable qui fit sourire Mme Dupin. Le seul avantage que me procura cet ouvrage, outre celui d'avoir satisfait mon cœur, fut le titre de citoyen, qui me fut donné par mes amis, puis par le public à leur exemple, et que j'ai perdu dans la suite pour l'avoir trop bien mérité.

Ce mauvais succès ne m'auroit pourtant pas détourné d'exécuter ma retraite à Genève, si des motifs plus puissans sur mon cœur n'y avoient concouru. M. d'Épinay, voulant ajouter une aile qui manquoit au château de la Chevrette, faisoit une dépense immense pour l'achever. Étant allé voir un jour, avec Mme d'Épinay, ces ouvrages, nous poussâmes notre promenade un quart de lieue plus loin, jusqu'au réservoir des eaux du parc, qui touchoit la forêt de Montmorency, et où étoit un joli potager, avec une petite loge fort délabrée, qu'on appeloit l'Ermitage. Ce lieu solitaire et très-agréable m'avoit frappé, quand je le vis pour la première fois, avant mon voyage à Genève. Il m'étoit échappé de dire dans mon transport : « Ah! madame, quelle habitation délicieuse! Voilà un asile tout fait pour moi. » Mme d'Épinay ne releva pas beaucoup mon discours; mais à ce second voyage, je fus tout surpris de trouver, au lieu de la vieille masure, une petite maison presque entièrement neuve, fort bien distribuée, et très-logeable pour un petit ménage de trois personnes. Mme d'Épinay avoit fait faire cet ouvrage en silence et à très-peu de frais, en détachant quelques matériaux et quelques ouvriers de ceux du château. Au second voyage, elle me dit, en voyant ma surprise : « Mon ours, voilà votre asile; c'est vous qui l'avez choisi, c'est l'amitié qui vous l'offre; j'espère qu'elle vous ôtera la cruelle idée de vous éloigner de moi. » Je ne crois pas avoir été de mes jours plus vivement, plus délicieusement ému : je mouillai de pleurs la main bienfaisante de mon amie; et si je ne fus pas vaincu dès cet instant même, je fus extrêmement ébranlé. Mme d'Épinay, qui ne vouloit pas en avoir le démenti, devint si pressante, employa tant de moyens, tant de gens pour me circonvenir, jusqu'à gagner pour cela Mme Le Vasseur et sa fille, qu'enfin elle triompha de mes résolutions. Renonçant au séjour de ma patrie, je résolus, je promis d'habiter l'Ermitage; et en attendant que le bâtiment fût sec, elle prit soin d'en préparer les meubles, en sorte que tout fût prêt pour y entrer le printemps suivant.

Une chose qui aida beaucoup à m'y déterminer fut l'établissement de Voltaire auprès de Genève. Je compris que cet homme y feroit révolution, que j'irois retrouver dans ma patrie le ton, les airs, les mœurs qui me chassoient de Paris, qu'il me faudroit batailler sans cesse, et que je n'aurois d'autre choix dans ma conduite que celui d'être un pédant insupportable, ou un lâche et mauvais citoyen. La lettre que Voltaire m'écrivit sur mon dernier ouvrage me donna lieu d'insinuer mes craintes dans ma réponse; l'effet qu'elle produisit les confirma. Dès lors je tins Genève perdue, et je ne me trompai pas. J'aurois dû

peut-être aller faire tête à l'orage, si je m'en étois senti le talent. Mais qu'eussé-je fait seul, timide et parlant très-mal, contre un homme arrogant, opulent, étayé du crédit des grands, d'une brillante faconde, et déjà l'idole des femmes et des jeunes gens? Je craignis d'exposer inutilement au péril mon courage; je n'écoutai que mon naturel paisible, que mon amour du repos, qui, s'il me trompa, me trompe encore aujourd'hui sur le même article. En me retirant à Genève, j'aurois pu m'épargner de grands malheurs à moi-même; mais je doute qu'avec tout mon zèle ardent et patriotique j'eusse fait rien de grand et d'utile pour mon pays.

Tronchin, qui, dans le même temps à peu près, fut s'établir à Genève, vint quelque temps après à Paris faire le saltimbanque, et en emporta des trésors. A son arrivée, il me vint voir avec le chevalier de Jaucourt. Mme d'Épinay souhaitoit fort de le consulter en particulier, mais la presse n'étoit pas facile à percer. Elle eut recours à moi. J'engageai Tronchin à l'aller voir. Ils commencèrent ainsi, sous mes auspices, des liaisons qu'ils resserrèrent ensuite à mes dépens. Telle a toujours été ma destinée; sitôt que j'ai rapproché l'un de l'autre deux amis que j'avois séparément, ils n'ont jamais manqué de s'unir contre moi. Quoique dans le complot que formoient dès lors les Tronchin d'asservir leur patrie, ils dussent tous me haïr mortellement, le docteur pourtant continua longtemps à me témoigner de la bienveillance. Il m'écrivit même après son retour à Genève, pour m'y proposer la place de bibliothécaire honoraire. Mais mon parti étoit pris, et cette offre ne m'ébranla pas.

Je retournai dans ce temps-là chez M. d'Holbach. L'occasion en avoit été la mort de sa femme, arrivée, ainsi que celle de Mme Francueil, durant mon séjour à Genève. Diderot, en me la marquant, me parla de la profonde affliction du mari. Sa douleur émut mon cœur. Je regrettois vivement moi-même cette aimable femme. J'écrivis sur ce sujet à M. d'Holbach. Ce triste événement me fit oublier tous ses torts, et lorsque je fus de retour de Genève, et qu'il fut de retour lui-même d'un tour de France qu'il avoit fait pour se distraire, avec Grimm et d'autres amis, j'allai le voir; et je continuai jusqu'à mon départ pour l'Ermitage. Quand on sut dans sa coterie que Mme d'Épinay, qu'il ne voyoit point encore, m'y préparoit un logement, les sarcasmes tombèrent sur moi comme la grêle, fondés sur ce qu'ayant besoin de l'encens et des amusemens de la ville, je ne soutiendrois pas la solitude seulement quinze jours. Sentant en moi ce qu'il en étoit, je laissai dire, et j'allai mon train. M. d'Holbach ne laissa pas de m'être utile[1] pour placer le vieux bonhomme Le Vasseur, qui avoit plus de quatre-

1. Voici un exemple des tours que me joue ma mémoire. Longtemps après avoir écrit ceci, je viens d'apprendre, en causant avec ma femme de son vieux bonhomme de père, que ce ne fut point M. d'Holbach, mais M. de Chenonceaux, alors un des administrateurs de l'Hôtel-Dieu, qui le fit placer. J'en avois si totalement perdu l'idée, et j'avois celle de M. d'Holbach si présente, que j'aurois juré pour ce dernier.

vingts ans, et dont sa femme, qui s'en sentoit surchargée, ne cessoit de me prier de la débarrasser. Il fut mis dans une maison de charité, où l'âge et le regret de se voir loin de sa famille le mirent au tombeau presque en arrivant. Sa femme et ses autres enfans le regrettèrent peu : mais Thérèse, qui l'aimoit tendrement, n'a jamais pu se consoler de sa perte, et d'avoir souffert que, si près de son terme, il allât loin d'elle achever ses jours.

J'eus à peu près dans le même temps une visite à laquelle je ne m'attendois guère, quoique ce fût une bien ancienne connoissance. Je parle de mon ami Venture, qui vint me surprendre un beau matin, lorsque je ne pensois à rien moins. Un autre homme étoit avec lui. Qu'il me parut changé ! au lieu de ses anciennes grâces, je ne lui trouvai plus qu'un air crapuleux, qui m'empêcha de m'épanouir avec lui. Ou mes yeux n'étoient plus les mêmes, ou la débauche avoit abruti son esprit, ou tout son premier éclat tenoit à celui de la jeunesse, qu'il n'avoit plus. Je le vis presque avec indifférence, et nous nous séparâmes assez froidement. Mais quand il fut parti, le souvenir de nos anciennes liaisons me rappela si vivement celui de mes jeunes ans, si doucement, si sagement consacrés à cette femme angélique qui maintenant n'étoit guère moins changée que lui, les petites anecdotes de cet heureux temps, la romanesque journée de Toune, passée avec tant d'innocence et de jouissance entre ces deux charmantes filles dont une main baisée avoit été l'unique faveur, et qui, malgré cela, m'avoit laissé des regrets si vifs, si touchans, si durables; tous ces ravissans délires d'un jeune cœur, que j'avois sentis alors dans toute leur force, et dont je croyois le temps passé pour jamais; toutes ces tendres réminiscences me firent verser des larmes sur ma jeunesse écoulée, et sur ses transports désormais perdus pour moi. Ah ! combien j'en aurois versé sur leur retour tardif et funeste, si j'avois prévu les maux qu'il m'alloit coûter !

Avant de quitter Paris, j'eus, durant l'hiver qui précéda ma retraite, un plaisir bien selon mon cœur, et que je goûtai dans toute sa pureté. Palissot, académicien de Nancy, connu par quelques drames, venoit d'en donner un à Lunéville, devant le roi de Pologne. Il crut apparemment faire sa cour en jouant, dans ce drame, un homme qui avoit osé se mesurer avec le roi la plume à la main. Stanislas, qui étoit généreux et qui n'aimoit pas la satire, fut indigné qu'on osât ainsi personnaliser en sa présence. M. le comte de Tressan écrivit, par l'ordre de ce prince, à d'Alembert et à moi, pour m'informer que l'intention de Sa Majesté étoit que le sieur Palissot fût chassé de son Académie. Ma réponse fut une vive prière à M. de Tressan d'intercéder auprès du roi de Pologne pour obtenir la grâce du sieur Palissot. La grâce fut accordée; et M. de Tressan, en me le marquant au nom du roi, ajouta que ce fait seroit inscrit sur les registres de l'Académie. Je répliquai que c'étoit moins accorder une grâce que perpétuer un châtiment. Enfin j'obtins, à force d'instances, qu'il ne seroit fait mention de rien dans les registres, et qu'il ne resteroit aucune trace publique de cette affaire. Tout cela fut accompagné, tant de la part du roi que de celle de

M. de Tressan, de témoignages d'estime et de considération dont je fus extrêmement flatté; et je sentis en cette occasion que l'estime des hommes qui en sont si dignes eux-mêmes, produit dans l'âme un sentiment bien plus doux et plus noble que celui de la vanité. J'ai transcrit dans mon recueil les lettres de M. de Tressan avec mes réponses, et l'on en trouvera les originaux dans la liasse A, nos 9, 10 et 11.

Je sens bien que, si jamais ces Mémoires parviennent à voir le jour, je perpétue ici moi-même le souvenir d'un fait dont je voulois effacer la trace; mais j'en transmets bien d'autres malgré moi. Le grand objet de mon entreprise, toujours présent à mes yeux, l'indispensable devoir de la remplir dans toute son étendue, ne m'en laisseront point détourner par de plus foibles considérations, qui m'écarteroient de mon but. Dans l'étrange, dans l'unique situation où je me trouve, je me dois trop à la vérité pour devoir rien de plus à autrui. Pour me bien connoître, il faut me connoître dans tous mes rapports, bons et mauvais. Mes confessions sont nécessairement liées avec celles de beaucoup de gens : je fais les unes et les autres avec la même franchise, en tout ce qui se rapporte à moi, ne croyant devoir à qui que ce soit plus de ménagemens que je n'en ai pour moi-même, et voulant toutefois en avoir beaucoup plus. Je veux être toujours juste et vrai, dire d'autrui le bien tant qu'il me sera possible, ne dire jamais que le mal qui me regarde, et qu'autant que j'y suis forcé. Qui est-ce qui, dans l'état où l'on m'a mis, a droit d'exiger de moi davantage? Mes *Confessions* ne sont point faites pour paroître de mon vivant ni de celui des personnes intéressées. Si j'étois le maître de ma destinée et de celle de cet écrit, il ne verroit le jour que longtemps après ma mort et la leur. Mais les efforts que la terreur de la vérité fait faire à mes puissans oppresseurs pour en effacer les traces me forcent à faire, pour les conserver, tout ce que me permettent le droit le plus exact et la plus sévère justice. Si ma mémoire devoit s'éteindre avec moi, plutôt que de compromettre personne, je souffrirois un opprobre injuste et passager sans murmure; mais puisque enfin mon nom doit vivre, je dois tâcher de transmettre avec lui le souvenir de l'homme infortuné qui le porta, tel qu'il fut réellement, et non tel que d'injustes ennemis travaillent sans relâche à le peindre.

FIN DU CINQUIÈME VOLUME.

# TABLE

DES MATIÈRES CONTENUES DANS LE CINQUIÈME VOLUME.



FIN DE LA TABLE DU CINQUIÈME VOLUME.


Ch. Lahure, imprimeur du Sénat et de la Cour de Cassation, rue de Vaugirard, 9, près de l'Odéon.